
МАРИЭТТА
ШАГИНЯН

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ

МАРИЭТТА ШАГИНЯН

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

В ШЕСТИ ТОМАХ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
МОСКВА 1958

МАРИЭТТА ШАГИНЯН

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

ТОМ ШЕСТОЙ

ОБ ИСКУССТВЕ И ЛИТЕРАТУРЕ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
МОСКВА 1958



М. С. ШАГИНЯН

ОБ ИСКУССТВЕ И ЛИТЕРАТУРЕ

Беседы с начинающим автором

(1933 — 1953)

В 1933 году я начала — больше для себя — записывать свои «Беседы», выросшие из практики занятий в кружке с рабочими авторами, организованном при «Профиздате».

С самого начала эти занятия носили характер не преподаванья готовых истин, а как бы совместных поисков с самими слушателями тех путей и методов, какие могли бы подвести нас к постановке основных проблем теории искусства. Практически задача определилась еще проще: давайте научимся вместе, исходя из разбора творческих процессов художника, читать сложный язык искусства, разбираться в нем, накапливать опыт для воспитания художественного вкуса. Спустя двадцать лет, перечитывая книжку, я добавила к ней еще «беседу», рожденную уже без слушателей, но продолжающую ход мыслей тех лет.

Май, 1957
Кратово

БЕСЕДА ПЕРВАЯ

О БЕССОЗНАТЕЛЬНОМ В ТВОРЧЕСТВЕ

Прежде всего дадим себе отчет, есть ли у нас самих в готовом виде тот багаж знания, то ясное понимание тайн собственного мастерства, за которыми к нам обращается начинающий художник? Иначе сказать, может ли каждый писатель представить себе свою технологию так осознанно и обобщенно (вне практического ею пользования в самой работе), чтобы сразу, членораздельно и вразумительно, поделиться ею с другими?

Вопрос этот далеко не праздный, и с него начинается всякая педагогика. Мы знаем, как иной раз большие и талантливые инженеры на производственных совещаниях беспомощно путаются, не умея отчитаться в своей образцовой работе; как крупные мастера-практики, которые как бы носят свой опыт в «кончиках пальцев» и отлично могут его показать, бывают бессильны о нем рассказать; как большие ученые в разговоре с вами нарочито непонятны во всей их книжной учености,— не потому, что они смеются над вами, а потому, что иначе они не могут, условная терминология кажется им в той же мере младенчески ясной собеседнику, в какой она ясна им самим,— на этих примерах вы можете проверить старую истину, что передать свой опыт, научить другого есть само по себе искусство.

Писатель, в первый раз занимающийся с начинающим автором, в большинстве случаев чувствует себя бессильным.

То ему кажется, что он «пуст», всякое мастерство, весь многолетний опыт схлынули с него, съехали, как выносят мебель из квартиры. То, наоборот, мастерство вдруг представляется ему улиткой, так материально слитой с его мозговою раковиной, что никакими усилиями, ни за какие усики вы ее оттуда, из головы, не вытянете.

Нужно непосредственное общение, вопросы ученика, читка его рукописи, чтоб улитка зашевелилась, усики показались снаружи и писатель мог бы начать осознавать тот личный опыт, которым он должен поделиться.

Процесс выявления писательского багажа зависит, как мы видим, не только от усилий самого хозяина багажа, а и от присутствия того необходимого «реагента», той воздействующей силы, которая на этот багаж запретендовала. Тут, как и в других областях передачи знания, решающую роль для выработки учителя сыграло воздействующее наличие ученика. Можно поэтому сказать, что, приступая к занятию с начинающими авторами, писатель не столько делится с ними готовым, сколько по-сократовски приходит к выработке вместе с ними того самого знания, которое должен им передать.

Но спросим себя: в чем же состоит это знание?

И есть ли для старого опытного художника прибыль в том, что, разлагая секреты своего мастерства, он научится лучше их сознавать? Разве проникновение в «кухню» не отбивает «аппетита»?

Все это опять не праздные вопросы, и грубо ошибаются те, кто обрубает их. Каждый из этих вопросов упирается в сущности в один основной, некогда вызывавший у нас ожесточенные теоретические бои,— вопрос о сознательном и бессознательном в искусстве. Задачи этих «бесед» не позволяют пройти мимо него. Но в то же время они раскрывают возможность такого подхода к этому вопросу, какой и постановку и разрешение его переводит в новую для нас плоскость.

Дело в том, что «право на бессознательное», которое кажется современному художнику первичным да-

ром, присущим ему от рождения,— в свете художественной учебы, рассматриваемой исторически,— оказывается отнюдь не прирожденным ему даром, а благоприобретенным. «Бессознательное» для наших мастеров, с точки зрения учебы, есть не исходная стихия, а достигнутое при помощи огромной личной и общественной практики состояние. Чтобы крупный мастер мог позволить себе «творить бессознательно», отдаться формующему инстинкту своего вкуса, как бы наощупь и стихийно подбирающему для него нужные образ и краску,— для этого необходимы были не только предварительная практика, но и предварительные усилия миллионов людских единиц, дающие возможность создать при помощи работы сознания, то есть отбора, проверки, промера, выброски, то сложное целое, которое называется «общественным вкусом своего времени». Чем дальше и глубже ведется работа сознания, тем свободнее пользуется мастер своим «правом на бессознательное».

Вот простейший пример «личной практики», личного предварительного упражнения — искусство пианизма. Чем свободнее и легче бегут пальцы пианиста по клавишам, тем у вас сильнее впечатление стихийности и непосредственности его искусства, да и для него самого тем вернее и бездумней вершится в эту минуту его работа. Но почему она вершится уверенней и бездумней? Потому что куплена «упражнением», длительной работой сознания в предшествующие дни, месяцы и годы; потому что ее самозабвение подготовлено напряженным расходом сознания.

Это, повторяю, простейший пример. Сложнее обстоит дело, когда речь идет не о личной практике и упражнении, а о практике общественной. Предварительное общественное накопление, когда отдельный художник получает право на бессознательное через народный фольклор, то есть через работу целых поколений, требует определенной связи между художником и тою общественной практикой, из которой он черпает. Чтоб соотношение сознательного и бессознательного в таком художнике не было искусственно, чтоб он мог черпать из «общественной практики» не фальшиво, надо, что-

бы этот художник мыслил и желал заодно с народной массой, чтоб у него с нею был общий язык, общая любовь и ненависть. Если же связь между ним и народом разорвана, живут они разными жизнями, идут в разные стороны, то всякое использование таким художником народного эпоса будет либо только «экзотично» и формально-красочно, либо нарочито искажено в духе собственной философии художника.

Стравинский часто заставляет звучать в своей музыке русскую народную песню, но это экзотично и перекликается с эксцентрикой модернизма. Вагнер с головой ушел в германский эпос, но между его гениальным «Кольцом» и народными «Нибелунгами» непроходимая пропасть утонченной мистики. В истории мы имеем замечательный пример, где такое искусственное соотношение народного и личного раскрыто очень поучительно. Было в прошлом странное эстрадное мастерство, нами совсем забытое. О нем рассказывают Пушкин и Лермонтов, как о нередком госте тогдашнего литературного «салона»: это искусство — салонная импровизация, умение в стихах или звуках без подготовки, сразу, на месте, передать любое настроение, тему или образ, подсказанные из зала.

Заметим, что это искусство, внешне подобное импровизациям народных сказителей, а по сути глубоко противоположное народному эпосу, является как бы венцом всего бессознательного, поскольку сырой творческий процесс на глазах у слушателя обращается в готовый художественный продукт. Но разберитесь в исторической обстановке: когда именно возникал этот дар импровизации и когда появлялся на сцену эпический образ. Вы увидите, что обстановка их возникновения неодинакова: первый появился на вершине, точнее на уже начавшемся закате вершинной точки культурного развития, во время отрыва небольшой части просвещенной «головки» общества от народных низов, как дитя «салона», питомец дворцового абсолютизма, привыкшего «меценатствовать», то есть быть (или считать себя) первым потребителем и знатоком искусства; а второй зарождается массово, в результате огромного накопления общественного опыта, пережитого

народом совместно: война, восстание, переселение, завоевание новых земель, стихийная катастрофа были предшественниками арфы или гуслей эпического певца; великая пролетарская революция, строительство социализма на наших глазах становятся колыбелью нового, невиданного расцвета эпоса.

В искусстве импровизации наследственная культура и художника и его небольшой аудитории так велика и равноценна, проделанная до него работа над материалом так огромна, что импровизатор в сущности имеет в своем распоряжении не сырье, а фабрикат, не звук, а целые комплексы звучаний, целые млечные пути образов, и он отдается их воздействию тем легче, чем разработаннее и возделаннее поэтическая речь его времени. Далеко не случайно, что гений Пушкина подсказал ему сделать своего импровизатора итальянцем, сыном страны, бывшей тогда для художника как бы музеем искусства, и язык которой звучал «поэтично», или, грубо говоря, переполнился готовыми шаблонами поэтических оборотов. И не случайно, что Пушкин подчеркнул легкость и дешевизну такого вдохновения, сочетав его в импровизаторе с ремесленно-коммерческими расчетами [1].

Насколько «салонные» импровизации большею частью безличны и редко оригинальны и представляют собой весьма невысокое искусство, можно без труда увидеть в следующем историческом факте. В эпоху римского императора Адриана (1-е столетие н. э.), реформировавшего школу в сторону ее «классицизма», импровизация достигла высочайшего расцвета. Вот как описывает это время Б. Богаевский: [2] «Множество заученных стихов и выражений обогащали язык ученика, мифы и фантастические повествования о прошлых событиях изощряли фантазию. И сами учителя, нередко бывшие стихослагателями, старались и в своих учениках вызвать стремление к самостоятельному сочинению стихов... Подобная импровизация составляла один из

---

[1] «Египетские ночи».

[2] Предисловие к I т. Лукиана в изд. бр. Сабашниковых. «Памятники мировой литературы».

элементов школьного поэтического образования... В начале 1-го столетия н. э., например в Тарсе, в Киликии во время Страбона, импровизация в школах была так распространена, что тарсийцы на любую данную тему начинали немедленно «безустали» импровизировать».

Спрашивается, что выжило в памяти человечества от этих тарсийцев, а на нашем языке попросту халтурщиков? Тот же Богаевский говорит, правда, о том, что история сохранила для нас имя одного из таких школьных поэтов, тринадцатилетнего Луция Валерия Пудента, но от импровизаций «греческих гекзаметров», за которые он был увенчан в Капитолии лавровыми венками, толка для искусства не получилось, и сами они давно забыты.

Совсем не такова судьба других «греческих гекзаметров» — величайшего народного эпоса.

Нас до сих пор чувственно ранит, доходит до нас с пронзительной ясностью, как контуры гор в раннее утро, повторный и комплексный образ Гомера. Его «шлемовеющий Гектор» или однообразная характеристика гибели воина — «упал, и доспехи на нем загремели», или приросший эпитет: «домовитая ключница», или неутомимое, однообразное вставание зари, Эос: «встала с перстами златыми»...— у кого не всплывают сотни раз в памяти со страниц, не раскрывавшихся десятки лет? А ведь эти якобы бессознательные рефрены из уст слепого бродячего певца— не что иное, как цементированный отбор работы художественного сознания, проделанный миллионами человеческих единиц в их совместной практике и рожденный не книжными восприятиями остывающей культуры, а совместным изжитием огромного исторического события, поднявшего с места и приведшего в движение целые народы. В том-то и причина различия судеб этих «греческих гекзаметров»,— тарсийского, хотя и увенчанного лаврами, но забытого, и гомеровского, незабвенно любимого человечеством, что тарсийцы импровизировали на любую заданную тему немедленно и без-

устали; иначе сказать, были глубоко равнодушны к содержанию своих стихов. А Гомер пел о событии, сжимавшем сердца его современников, о событии, сжимавшем его собственное сердце.

То же самое можно сказать о карело-финских эпических песнях. Столетиями они складывались по песне, по черточке, отлагая в образах всю красоту северного финского леса, его мшистых кочек, лапчатых елей, ломких веточек сухого вереска, мелких цветов можжевельника; его большие народные характеры полубожеств-полубогатырей, от мудрого старого певца Вяйнямёйнена до легкомысленного молодого Лемминкейнена; его таинственное волшебное «Сампо», образ утопического грядущего благополучия северных народов,— и эти песни из поколенья в поколенье пелись и передавались народными певцами. Но вот в 40-х годах XIX столетия пробудившееся национальное самосознанье финского народа обратилось к этим песням в поисках опоры для себя. В те годы официальным языком и в школах и в литературе был в Финляндии шведский язык. И когда доктор Элиас Лённрот создал из тысячелетних народных песен органическое целое — эпос «Калевалу»,— он передал в своем бессмертном труде не только безымянный сбор поэтического меду поколениями народных певцов,— но и современную ему жажду самосознанья народа, настроенье передовых его представителей, боровшихся за свою национальную культуру, свой национальный язык, против навязанного ему чужого,— то есть великое историческое движение своей эпохи. Именно острое чувство современности, чувство долга пронизало и до сих пор животворит и вдохновляет в «Калевале» ее читателей. Именно этими чувствами Элиас Лённрот как бы сцементировал весь эпос:

Слов других храню немало
И познаний, мне известных:
Я нарвал их на тропинке,
Их на вереске сломил я...
Их я поднял на дороге,
Пастухом бродя по тропкам...
Долго песни на морозе,
Долго *скрытые* лежали.

Не убрать ли их с мороза?
Песни с холода не взять ли?
Не внести ль ларец в ж и л и щ е...
Под прекрасные стропила,
Под хорошей этой кровлей;
Не открыть ли ларчик песен,
Сундучок, словами полный,
За конец клубок не взять ли,
И моток не распустить ли?

(Разрядка моя.)

Так понимал Э. Лённрот свою задачу: внести с холода, с воздуха, где они пребывали скрытыми, народные песни — в жилище, в культуру Финляндии, сделать их сердцем этой культуры,— и «Калевала» стала таким сердцем.

Я говорю об этом так долго вот почему: и мы хотим иметь в своем резерве «бессознательное». И наше искусство стремится черпать из коллективного опыта. Но самый острый вопрос для нас сейчас — это решить, к а к и из ч е г о черпать[1]. Если мы хотим купить себе право на «бессознательное», у нас нет к нему иного пути, кроме как через совместное изжитие, с миллионными массами нашей страны, того великого исторического опыта, каким эти миллионные массы охвачены. Оставаясь за скобками, вне этого опыта, или хотя бы внутренне, для себя, живя не тем, чем живет народ, разделенные с ним разным строем чувств, мы рискуем оказаться «без судьбы» и затараторить по-тарсийски. Ведь излюбленная для кое-кого из старых и молодых наших мастеров «стихия бессознательного», куда они без напряжения для себя окунаются, есть не что иное, как стихия г о т о в о г о п р о ш л о г о, стихия м а с с о в ы х

[1] Когда эти строки уже давно были написаны, в нашей действительности начали развиваться организованные формы так называемого «самодеятельного искусства». Мастерам нашим пришло время, понять, что им навстречу вскипает действительно живой источник, из которого они могут черпать, и что только во встрече с ним спасение и расцвет профессионального искусства и разрешение всех его больных вопросов. Но больше, чем когда бы то ни было, нужны в искусстве критика и сознательность, чтоб этот новый живой источник не был превращен в старую пролеткультовщину и богдановщину, чтоб его не заштамповали и не обездарили.

заготовок той старой культуры, которую мы поставили себе задачей творчески преодолеть. И если мы, увлекшись иллюзией того, что стихийное «нейтрально» и его дар есть дар прирожденный, а его плоды — это плоды непосредственности, если мы бездумно воспользуемся таким мнимым «правом на бессознательное», оторвавшись от подлинной жизни народа, мы окажемся в плену у массовых заготовок прошлого, лишенных живого содержания и приводящих художника к надломленной экзотике или халтуре. В этом, кстати, и разгадка того явления, почему голый формализм и халтура, формальная ставка на сложность или любовь к банальности под видом любви к простоте — часто идут вместе, причем и тот и другая по существу реакционны. Халтурщики выезжают, по прекрасному термину электромеханики, «на остаточном возбуждении» старой и уже отработанной энергии чужого класса, достающейся им даром. И через нее протаскивают к нам не только инерцию мертвых словесных сочетаний, мертвого ритма, мертвых красок, превращенных в штамп, но и фальсификацию содержания.

Вот теперь стало как будто виднее, какое имеет для художника значение работа с начинающими. Мы бьемся и бились годы, чтобы создать собственную эстетику; но отвлеченно, из головы, вне связи с нашей жизнью, она, как ни бейся, создается опять на старый образец, и мы часто приходим поэтому к самым неожиданным курьезам. Напомню некоторые. Вопрос о новой драматургии еще в двадцатых годах выдвинулся у нас на первый план, и надо было дать драматургам правильную установку. Что хотела подсказать им партия, выдвигая задачу создания обширного репертуара для массового театра? Миллионам поднявшихся из темноты и кабалы людей, живым создателям социализма: колхозникам, рабочим, красноармейцам, вузовцам — нужно, как хлеб, искусство и притом подлинное. Театр гораздо легче и доступнее для восприятия, нежели книга: легче посмотреть пьесу на сцене, чем прочесть толстенный роман «в трех частях». Значит,— дайте хорошую пьесу.

Забота не о десятке тысяч высококвалифицированных городских интеллигентов, завсегдатаев и любителей МХАТ, или Вахтангова, или Камерного, или Малого, а забота о десятках миллионов работников полей и заводов продиктовала эти слова. Из них никак нельзя сделать логически неверного вывода о том, что не надо вообще писать романов, или о том, что надо в бесчисленном количестве писать пьесы для репертуара нескольких хорошо известных москвичам и ленинградцам театров, применяясь к обычному типу подходящих к ним пьес. Надо было сделать только один прямой вывод — постараться создать драматургию для нового миллионного зрителя, а для этого подойти вплотную к новому зрителю, понять объем и характер его потребностей, узнать, вернее изучить и почувствовать (с интересом для себя самого) тематику шахты, завода, рабочей семьи, стройки, колхоза, вуза и отсюда — из единого интереса с потребителем, из глубины поднятой новой тематики — дать и новый театр.

Так мы подходили к созданию нашей литературы, только так можно подойти и к созданию новой драматургии. А что у нас вышло? У нас началось с появления «теоретических установок» в ряде журналов и газет. Дать одну-две статьи на эту тему каждый считал себя прямо-таки обязанным, безразлично, имел ли он что сказать читателю, или не имел. В этих статьях некоторые писатели докатились в поисках новой драматургической эстетики до анекдота. В центральной газете устами хорошего писателя провозгласили — как снег на голову — возврат к ложноклассическому триединству французского театра времен Корнеля, сдобрив его гегелевской диалектикой, развиваемой в терминах Морица Карьера и других идеалистически-наивных учеников Гегеля[1]. Это «новое слово о театре» внезапно очутилось в таком дальнем тылу у веков, что зачеркнуло все новейшее развитие театра, начиная с Лес-

---

[1] Статья А. Толстого в «Известиях».

книги, всю борьбу театра за освобождение от формалистики ложного классицизма во имя отражения живой диалектики бытия! Таков был первый курьез.

А вот образчик второго курьеза: когда вышла замечательная книга Шолохова, книга сочного казачьего языка и яркого изображения народной жизни — «Поднятая целина», подхваченная читателем гораздо раньше, нежели нами, то писатели и критики тоже поспешили вмешаться в успех книги, и в ряде газетных статей можно было прочесть буквально следующее: «Книга, конечно, превосходная, несмотря на ее недостатки (они есть)» — и точка. Какие недостатки, где они, в чем заключаются, в этих статьях не было раскрыто ни единым звуком, только безапелляционное «они есть».

Это, конечно, доказывало, что критик и сам еще не догадался о недостатках и лишь выдал на них вексель в той крепкой уверенности, с какой выдают верные векселя платежеспособные люди: ведь по теории вероятности почти быть не может, чтобы не нашлось недостатков даже и в прекрасном произведении, как и на солнце есть пятна.

Эта мнимая критическая беспомощность обнаруживает не только отсутствие у некоторых работников литературы непосредственного вкуса и самостоятельного суждения, она указывает и на более глубокое обстоятельство. И курьез с драматургией и курьез с критическим векселем говорят о том, что *у нас еще нет обобщенной социалистической эстетики, еще не найдены способы ее обобщения, еще не указаны и возможные практические пути к таким способам*,— еще не накоплен наш собственный багаж знаний и опыта новой жизни, который мог бы создать для нас необходимые «резервы бессознательного» в будущем [1].

Как накопить этот багаж? Среди многих видов советской практики,— занятия старших писателей с начинающими авторами, среди которых преобладают рабо-

---

[1] Писалось в начале 30-х гг.

чий, колхозник,— являются одним из верных путей к правильному способу накопления, а значит, и обобщения элементов новой, социалистической эстетики. Не сразу и не нарочито, но медленно и неизбежно, посредством совместной работы профессионала с новым человеком нашего общества, этот путь приведет к накоплению драгоценного теоретического опыта, особенностью которого будет то, что он не отвлеченный, а продиктованный практикой.

БЕСЕДА ВТОРАЯ

О МЕТОДИКЕ УСВОЕНИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДСТВА

Первое наше занятие с литкружковцами состоялось в маленьком зале Литературного музея, где были собраны за десятками витрин многочисленные рукописные памятки. В своем сконцентрированном виде, сдвинутые тесно и без пауз, какие бывают в самой жизни, документы человеческого труда в музеях неизбежно перегружают ваше вниманье. Когда я вошла в зал, уведомленная только о том, что мне предстоит провести с литкружковцами беседу о своем «творческом пути», я застала моих слушателей разгуливающими вдоль витрин с тем обремененным видом, какой обычно бывает у посетителей музеев. Мы поздоровались и расселись поудобнее.

Начала я говорить примерно так, как обычно принято подавать прошлое,—исторически, в форме прошедшего времени. «Свое» при этом отделялось от себя, как бы уже делалось мертвым, и в музее, окруженная инвентарным прошлым и живыми новыми людьми, которым надо было передать накопленный опыт, я вдруг увидела все сделанное и пережитое — в готовом виде музейного экспоната, именно как вполне законченную, остановившуюся вещь. Передать эту законченную вещь с рук на руки, взять ее из-под стекла, показать, снабдить хронологией, сказать — «вот видите»,

примерно, как держит и показывает рука кувшинчик, раскопанный в доисторической могиле, или пожелтевший эстамп,— дело не только очень увлекательное, но и невольно наполняющее вас каким-то архивным наслаждением, независимо от того, слушают вас или нет. И вот тут-то вдруг, на самом горячем месте показа, меня прервало все то же выражение страшной обремененности, какое я заметила в самом начале у моих слушателей. Я остановилась и спросила: то ли это, что нужно, и не надо ли повести дело по-другому. Тогда одна работница робко заметила, что нет, не то, а нужно бы, «чтоб мы сами прочитали несколько своих рассказов, а вы бы их нам поправили и объяснили, как надо писать и в чем наши недостатки». Только много позднее я поняла, каков был смысл этой поправки, внесенной в нашу беседу. На первый взгляд, может быть, и мне в ту минуту казалось, будто слушателям неинтересно узнавать про чужие вещи, а интересно узнавать про свои вещи и они переводят центр тяжести беседы со старых писателей на себя самих. Но таково лишь поверхностное впечатление. На самом же деле тут было инстинктивное отыскивание правильного пути, как именно усвоить чужой опыт. Слушатели не хотели иметь дело с чужим опытом как с законченной вещью, музейным экспонатом, чем-то, что было и прошло и о чем можно только узнавать и слушать, а они хотели иметь дело с чужим опытом как с продолжающейся вещью, как с инструментом, в котором имеется у них острая нужда, а действие и назначение которого хорошо проверить на своем собственном деле.

Такое отношение к опыту прошлого, когда он рассматривается не как законченное в прошлом, а как проверяемое и продолжающееся в настоящем, и есть подлинное отношение к культурному наследству и единственно верный способ его усвоить.

Мы это могли проверить на целом ряде фактов нашего общественного развития. Возьмем, к примеру,

больные юбилейные даты, посвященные какому-нибудь событию самого далекого прошлого или эпосу тысячелетней давности. Такой юбилей носил бы в старом мире, и сейчас за рубежом, в странах капитализма, характер академический. У нас он злободневен. У нас необычайно злободневно воспринимаются эпосы наших среднеазиатских республик, мы переводили Низами Гянджеви и праздновали его юбилей, словно это наш близкий современник; мы многократно переводили и беремся переводить «Слово о полку Игореве», а вокруг этих переводов и вокруг самого «Слова» разгораются острые и совсем не академические споры, зажженные таким интересом, словно события ранних лет русской истории непосредственно касаются всех нас. Отчего это происходит? Оттого, что настоящей исторической жизнью начали у нас жить все народы, населяющие нашу родину, начал жить и участвовать в строительстве новой культуры и весь огромный массив русского народа, те его глубокие крестьянские слои, которые до революции «безмолвствовали», не имели доступа к культурному творчеству. А как только народы почувствовали себя хозяевами на земле, для них укоротилось время между их прошлым и настоящим, иначе сказать — их прошлое, воспринимавшееся международным сословием ученых как нечто законченное и мертвое, а потому утратившее остроту своей национальности и народности,— это прошлое стало для живых, исторически оживших народов необыкновенно близким, необходимым, полным злободневности. Ведь в своем прошлом, как в зеркале, народы узнают и продумывают себя, свой исторический путь, свое «сегодня», больше того — они ясно видят и различают в своем прошлом те силы, которые помогли сегодняшнему дню приблизиться,— силы прогрессивного развития, и естественно гордятся ими, постигают живую борьбу, вокруг них в прошлом происходившую. Почитайте самых лучших востоковедов старого мира, как они писали и пишут, скажем, об Алишере Навои; вы найдете множество полезных сведений, глубокие познания, точные переводы, словом — все то, чем гордится старая наука. Но если вы от этих страниц перейдете к страницам молодой советской науки, вы

почувствуете огромную разницу,— разницу двух миров, как если б из пыльного, мертвого архива вышли на шумную, оживленную улицу. Молодая советская наука открыла в Алишере Навои основоположника узбекской литературы, современной, живой, создающейся. И естественно, ожил и Алишер Навои, повернулся к современности теми живыми истоками, из которых сегодняшний день может черпать вовсе не только для отвлеченного наслаждения поэзией, но и для исторического продолжения культуры народа, который стал творцом истории.

Вернусь теперь к процессу освоения наследства начинающими писателями и к тому, как не следует и неправильно пытаться передать его слушателю или ученику.

Начну с очень характерного признака,— с выражения обремененности, дважды упомянутого мною выше. Это выражение почти всегда возникает на лицах у людей, долго гуляющих по музею. Даже очень культурный и частый посетитель музея, умеющий выбрать нужное и пройти мимо всего остального не глядя, не может предохранить себя от чувства усталости. Откуда берется в музее это чувство усталости? Утомительно очень долго стоять на ногах, но, например, физкультурник, не успевающий присесть, не устает гораздо дольше, нежели музейный посетитель. Утомительно очень долго смотреть на вещи, но, например, часовщик, ковыряющийся весь день в разнообразнейших механизмах, сохраняет свежесть в глазах гораздо дольше, нежели музейный посетитель. Утомительно запоминать множество вещей подряд, но, например, ученик, пять-шесть, а иногда и больше часов усваивающий самые разные и новые для себя предметы, от истории до немецкого языка, устает гораздо менее, нежели за четыре часа в музее.

В чем же тут дело? Конечно, не в разнообразии, количестве, концентрации предметов. Как бы вы ни обставляли музей (а у нас есть музеи, развернутые живее и развлекательнее, нежели в дореволюционное время), как бы, повторяю, ни обставляли вы музей, он в принципе своем остается неизменным, подобно тому

как неизменными остаются гербарий и коллекция бабочек: это есть кладбище предметов. Экспонат, попадая в музей, должен умереть в своей функции, для того чтобы смочь длительно сохраняться в новом своем качестве музейного предмета. На выставочных креслах и столах нельзя ни сидеть, ни работать, выставочной прялкой нельзя прясть, бокалом пить, ножом резать, одеждой укрыться, драгоценностью украситься. Нельзя ничего взять в руки, «трогать воспрещается», нельзя ничего увидеть в действии, кроме разве музеев техники, но о них пока не идет речь. Но даже если бы музейный экспонат вдруг был подан вам в его обычной функции, как, например, в музее восковых кукол, где Клеопатра вечно подносит ехидну к своей дышащей груди, Наполеон вечно вынимает и закладывает руку за борт своей тужурки и мясистый палач вечно возносит в руке чью-то косматую голову,— эта функция по-прежнему остается мертвой, потому что она изолирована, отделена от течения времени, вырвана из общественной ткани и потому что вы никак не можете в ней участвовать.

Вот сейчас мы подошли к разъяснению того, почему устает музейный посетитель скорее, нежели всякий другой человек, выполняющий ту же работу зрения, памяти и мускулов. Потому что музей — кладбище предметов — лишает человека возможности самому как-либо участвовать в функциональной судьбе собранных предметов. И получается удивительная вещь: огромные богатства, собранные в музеях всего мира, дают человеку несравненно меньше знания, нежели можно было бы от них ожидать, и утомляют несравненно сильнее, нежели урок в школе. Даже музей техники, где вы можете видеть технологический процесс в действии, научит вас гораздо меньше обращению с машиной, нежели самостоятельная разборка какой-нибудь модели и личное участие в работе станка.

Отсюда ясно, что познавательный процесс осуществляется легче и приятнее, когда сам человек может стать соучастником того, что служит предметом его позна-

ния: может, воспринимая чужое, проявить и себя, и сделать это проявление себя в то же время способом наилучшего восприятия и усвоения чужого[1]. Мы видим в школе, что лекционная система несравненно утомительнее, нежели классная, где спрашивают и отвечают, но и при лекционной системе больше утомляется тот, кто просто сидит и слушает, нежели тот, кто, слушая, записывает лекцию, хотя, казалось бы, должно быть наоборот. И тайна «обремененности» разъясняется перед нами очень просто: не бремя чужого груза, не бремя знания, впечатлений, красок,— это бремя легко выносить,— а тяжкие вериги личного бездействия, личной выключенности, несколько часов вынужденного бездействия человека перед лицом чужого действия, накопленного в вещах и знаках,— вот что тяжело обременяет вас и делает прогулку по музею утомляющей.

Отсюда следует, что легчайшее усвоение чужого опыта, лучший способ научиться чужому мастерству лежит в такой подаче этого чужого опыта, чтобы он помог творческому выявлению самого ученика.

Выше мы видели, что в «готовом виде» не существует того багажа, каким учитель делится со своим учеником, а возникает или, вернее, уясняется этот багаж в самом процессе обмена.

Сейчас нам ясно, что и взять этот багаж «в готовом виде», непосредственно со стороны, как берут из рук в

---

[1] Интереснейшую вещь о Владимире Ильиче рассказывает Н. К. Крупская: «Пестрота, винегретность музейных материалов производила на Владимира Ильича неизменно самое удручающее впечатление, через 10 минут он имел уже вид страшно усталого человека. Но мне врезалось в память посещение одной выставки. В двух комнатах исторического, знаменитого своей революционной борьбой, рабочего квартала Парижа была устроена выставка революции 1848 года. И надо было видеть, с каким глубоким интересом буквально впивался в каждую мелочь Владимир Ильич. Для него это был кусок живой борьбы». «Будем учиться работать у Ленина», стр. 11—12. Институт Маркса—Энгельса—Ленина при ЦК ВКП(б). 1933 г.

руки предмет или пищу, тоже нельзя, а взять его можно лишь через внутреннее самовыявление, через придачу этому дару еще и чего-то своего. Недооценивая или высмеивая слово «творчество», предлагая заменить его словом «работа» (как у нас иные склонны делать), забывают именно эту особенность исторического процесса, которую другим понятием, кроме творчества, никак нельзя назвать,—особенность постоянного привнесения в то, что уже есть, того, чего еще не существует, тогда как «работой» в науке принято называть простую механическую затрату энергии иной раз на повторение или воспроизведение уже готовых образцов.

БЕСЕДА ТРЕТЬЯ

О ВОЗНИКНОВЕНИИ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО КРИТЕРИЯ В ИСКУССТВЕ

Итак, мы на ходу переменили метод. Из докладчика я стала слушателем, села среди кружковцев, вынула, как и они, блокнотик, а та самая девушка, что предложила переменить метод занятия, первая начала читать рассказ.

Мы ее слушали молча, и никто, вплоть до конца, не сделал замечания и не задал вопроса. Голос авторши, как это часто бывает при чтении вслух, сам себе как бы давал оценку: сперва это был очень довольный, радостный, хотя и трепетный голос, потом он силился быть довольным, то есть обнаружил стремление в авторе заглушить собственную тревогу, дальше он упал, и чтение кончилось торопливо, даже как будто с пропусками.

Некоторое время все молчали. Я тоже молчала и обдумывала. Я должна была сказать авторше, что рассказ слаб, от меня ждали оценки и разбора, но я задумалась над тем, откуда я возьму доказательства своей оценки. Мы, писатели, хотя и считаемся людьми рефлективными, но психологический рефлекс и интеллектуальный рефлекс (умение точно сформулировать) — вещи разные, и может быть, именно потому, что мы привыкли переживать и описывать в книгах психологические рефлексы, в жизни мы большей частью довольствуемся игрою «втемную», острым чутьем деталей, непосредственной реакцией на «хорошее» и «дурное», «сильное» и «слабое». А вот объяснить, почему это сильно и

слабо, при этом объяснить не путем разбора мелочей, а исходя из каких-то основных принципов, которые неизбежно должны быть в искусстве, как они есть в науке, этого мы зачастую не можем.

Я знала, что рассказ слаб, но я знала также, что в эту минуту и сама писательница знает, что рассказ слаб, знают и ее товарищи, и важно вовсе не то, что мы все одинаково это знаем. Важно вскрыть причины и закономерность такого знания и снабдить моих слушателей общим принципиальным орудием, которым они могли бы всегда или в большинстве случаев пользоваться и которое было бы не только единичным (для данного раза и по данному поводу), а покоящимся на более или менее постоянном мериле, постоянном правиле, помогающем отличить удачное от неудачного, сильное от слабого. Иначе сказать, передо мною встала труднейшая задача всякой эстетики: определить, в чем состоит критерий искусства.

Прежде чем подойти к ней, я подсчитала в уме, какие материальные моменты предшествовали нашему общему молчаливому впечатлению от рассказа. Этих моментов оказалось два: 1) самый рассказ и 2) голос чтицы, прочитавшей этот рассказ не равномерно, а с интонацией, безошибочно определившей ее (и наше) отношение к рассказу. Не лишнее поэтому будет и для читателя знать рассказ, о котором идет речь. К сожалению, я его не имею, перепечатать не могу, приходится поэтому лишь вкратце передать его с оговоркой на возможное запамятование.

Рассказ был написан на тему о новом займе. Это был заказ стенгазеты или многотиражки — написать о займе,— и мы его можем отнести к циклу «сюжетно направленных» произведений.

Как подошла к своей теме рассказчица? Сперва она дала картину первомайского (или ноябрьского, не помню) парада, где героиня рассказа, фабричная работница, марширует вместе со своими товарищами. Во время парада появляются в небе «стальные птицы»; их стрекотание, их нарастающее количество производят на работницу огромное впечатление: она вдруг наглядно видит, как много может сделать рабочая копейка, когда

ее складывают и собирают на заем государству. Эту работницу назначают руководить займовой кампанией на фабрике. Под впечатлением парада она очень удачно проводит подписку в одном цехе. Но дальше она показывает проведение подписки и во втором цехе,— и тут опять использует то же самое впечатление от «стальных птиц», полученное на параде, причем схема воздействия одна и та же: речь работницы. И результат — проведение подписки — тот же.

Очень легко раскритиковать рассказ по частям, то есть при р а з б о р е е г о. Ясно, что качество снижается к концу, потому что повторяется уже использованный прием, и образ «стальных птиц», вначале действовавший, слабеет как повторный. Повторяется механически и композиция рассказа, в первой части совершенно такая же, как и во второй. Неизбежно однообразной становится и характеристика действующих лиц.

Но спрашивается, заметила ли эти недостатки сама писательница в п р о ц е с с е р а б о т ы над рассказом? Нет, потому что она приступила к чтению довольная им. Однако в п р о ц е с с е ч т е н и я в с л у х она их несомненно заметила, точнее сказать, она почувствовала снижение к а ч е с т в а р а с с к а з а. Мы имеем тому бесспорные доказательства в интонации чтения. Что же изменилось, что произошло, когда только одно чтение вслух перед товарищами и приглашенным для занятия руководителем заставило автора по-новому услышать собственную вещь и услышать ее критически?

Я отвечу на этот вопрос позднее, потому что в нем и лежит разгадка проблемы критерия, а сейчас вернусь к нашему занятию с кружковцами. Видя, что оценка прочитанного совпадает у всех, но что отрицательное впечатление у кружковцев не ясно и никто из них не решился выступить и сформулировать его, я предложила на время отложить обсуждение и дать следующему автору прочитать в т о р о й рассказ.

Для чего я это сделала? Для того чтоб мои кружковцы получили с р а в н и т е л ь н ы й м а т е р и а л. Быть может, кто-нибудь из моих читателей помнит школьных и университетских педагогов своего детства и юности? Есть такой прием, обычный для педагога прием «наве-

ления» (хотя слово не совсем точно). Вот педагог рассказывает о каком-нибудь явлении в электромеханике или в другой специальной области, взгляд его пробегает по лицам учеников, и он спрашивает, что означает данное явление. Ученики еще не поняли и молчат, двое-трое высказываются наугад, не зная; учитель ждет с минуту, а потом продолжает речь. Он рассказывает о других сторонах явления, об аналогиях из соседних областей, о разных житейских случаях, в которых данное явление проявилось с новой и неожиданной стороны... и опять вопрос к смышленому ученику: «А ну-ка, что ты скажешь?» Обычно ученик отвечает если не совсем правильно, то во всяком случае более приближенно к правильному ответу, нежели в первый раз.

Исследуем этот прием. Казалось бы, из меньшего объема фактов легче сделать вывод об этих фактах; между тем способ учителя, желающего облегчить ученику вывод, заключается как раз в обратном образе действий,— в увеличении объема фактов. Учитель все больше и больше приводит объектов для вывода, заставляет ученика думать над все бóльшим и бóльшим числом фактов, подводит к нему все бóльшее и бóльшее количество материала, и вот оказывается, что вместо фактора, затрудняющего суждение,— это количественное «нагнетание» материала превращается в фактор, облегчающий суждение. Как это произошло?

У Гёте есть замечательное четверостишие:

Что есть общее?
Единственный случай.
А что есть частное?
Миллионы случаев.

В каждом единичном случае уже заключено всеобщее, даны все элементы, из которых можно вывести всеобщий закон. Но почему все-таки из данного единичного случая человек сразу не может вывести всеобщего закона (кроме разве анекдотов о гениальных выводах, вроде упавшего яблока и Ньютонова закона тяготения)? Почему человеку, для того чтобы вывести закон, обобщить, сделать суждение, единичного случая мало, а надо увидеть и разобрать множество случаев? Да

потому, что единичный предмет воспринимается как единичный предмет, в слитном образе; и в единичном факте, как в слитном образе, кроме тех элементов, которые заключают в себе всеобщее, имеется еще много всяких других элементов, не заключающих в себе всеобщего. Поэтому отличить, что́ именно в этом образе случайно, временно, несущественно, преходяще, присуще только этому предмету, а что неслучайно, постоянно, существенно, непреходяще, обще, относимо ко всему данному ряду предметов,— отличить это на первый взгляд и на единственном объекте человеку трудно. Но когда человек имеет перед собой большое количество таких предметов, он их разглядывает уже сравнительно и может довольно легко и скоро заметить, что такие-то и такие-то свойства повторяются во всех предметах, а другие нет и в чем, следовательно, общий смысл явления, а в чем нет. Можно сказать, что для логики, для способности вывода и суждения это облегчающее действие множества предметов — почти необходимая вещь, потому что общие контуры, общие закономерности проступают виднее на множестве случаев, нежели на небольшом числе случаев. Отсюда и огромное познавательное значение человеческого опыта.

Итак, чтоб облегчить для моих кружковцев возможность вывода, мне пришлось увеличить объем сравнительного материала, увеличить поле их опыта. Я так долго останавливаюсь на этом неспроста,— все дороги ведут нас в этой беседе к проблеме критерия.

Второй автор, молодой человек, оказался конторским служащим, несравненно больше подготовленным, чем работница. Он прочитал голосом, обличавшим в нем человека, знакомого с читкой и дикцией (то есть с художественной подачей любого материала), рассказ, вызвавший всеобщее одобрение. Этот рассказ был тоже на тему о займе (весь наш кружок разработал эту одну тему). Но уже и материал и ситуация были другие. Помнится, автор взял два типа и противопоставил их: один — старый бумажный человек, канцелярист, пугающийся всего, что выходит за пределы службы; он терпеть не может займы, считает их насилием над своей частной жизнью. Другой — комсомолец, знающий, как

подойти к людям. Лукавый парень поручает старику провести кампанию и делает его ответственным за ее выполнение. Эта ставка на служебное самолюбие старика удается, и «бумажный» человек стыдит теперь других теми самыми словами за те же настроения, которыми можно было стыдить раньше его самого за такое же настроение. Рассказ получился теплый и образы живые. По сравнению с надуманной и однообразной композицией первого рассказа он был несомненно более художественно зрелым и технически гладким.

Первой признала это сама авторша, вдруг резко раскритиковавшая своих «стальных птиц» («Вижу, насколько мой рассказ слабее, у товарища все гораздо живее получилось».).

Когда же мы стали разбирать, почему живее, материала для суждения у нас прибавилось, и литкружковцы уже сами заговорили о недостатках. Они отметили и однообразие схемы у первого автора, и повторение ею этой же схемы во второй части рассказа, и еще заметили, что авторша воздействует на воображение рабочих в рассказе таким необразным приемом, как чересчур длинная речь ее героини на собрании.

Пока шел этот разбор, типичный для литкружков, каждому из нас становилось яснее, как следовало бы сделать первый рассказ, иначе сказать, мы критически обогатились. И опять же материальным поводом к такому обогащению послужил прочитанный второй рассказ на ту же тему и тот факт, что второй рассказ оказался художественно зрелее первого и тем самым предъявил к нашему восприятию бо́льшие требования, нежели первый.

Разумеется, в каждом из произнесенных суждений была доля верно подмеченного, и все они вместе представляли собой то, что можно назвать «конкретной критикой». Обычно и писатели и начинающие авторы именно такой «конкретной критики» и требуют от того, кто занялся разбором вещи. Но передо мной лежала более глубокая задача, и мне этой конкретной критики было еще мало. Я хотела знать и для себя и для моих кружковцев, откуда такая критика могла явиться, где те основы, на которых она прочно держится. И так как

весь процесс образования критического суждения происходил у меня на глазах, отчетливо слагаясь из чтения, впечатления от чтения (причем двойственно: произведение плюс интонационная подача), из обогащения от более требовательного второго чтения, из замечаний, в сумме своей составивших разбор вещи и вызванных сравнительной оценкой двух рассказов,— так как, повторяю, весь процесс образования критического суждения происходил у меня на глазах, задача проанализировать этот процесс не представляла больших трудностей.

Первым из отмеченных нами фактов было неравномерное чтение авторшей своего рассказа.

В начале своей беседы, когда я указала на изменение ее интонации и на то, что сама она, до всякого замечания со стороны, почувствовала снижение качества своего рассказа, я задала вопрос: что же такое случилось, если одно только чтение вслух перед товарищами и руководителем кружка заставило ее услышать свою вещь поиному?

Случилось очень важное обстоятельство, хотя на вид немудреное и простое: авторша «посмотрела на свою вещь со стороны, глазами присутствующих». Так обычно, в обывательских выражениях, описывают переход человека от психики производителя вещи к психике потребителя вещи.

Здесь я опять сделаю остановку, чтоб «спланировать» для читателя пологий спуск к центральному месту моей беседы.

«Производство» и «потребление» — это два понятия, из которых складывается жизнь. Однако, если мы когданибудь учили в высшей советской школе политэкономию, мы знаем, что в преподавании ее эти два понятия играли у нас далеко не равновесомую роль.

Подход к социализму со стороны потребления в классической марксистской литературе заклеймен как вульгарный, мелкобуржуазный, а потому и неверный. И отсюда в слушателях невольно воспитывалось несколько неуважительное невниманье к проблеме потребления по сравнению с основной проблемой производства, определявшей собою общественные отношения.

Но в «потребительском социализме» речь шла о по-

треблении в старом смысле слова, о понятии, извлеченном из капиталистической действительности и носящем характерные черты этой действительности. Там, где производит предметы огромное большинство народа, почти не имея возможности их потреблять; там, где, с одной стороны, недопотребление тех, кто производит, и пресыщение небольшой кучки людей, которые потребляют, не производя, не трудясь,— потребление представляет собою односторонний акт. Понятно, что и в различных теориях искусства потребление, то есть восприятие искусства, наслаждение им, тоже понималось как нечто одностороннее и пассивное. А вопрос, каким оно будет при социализме, не изменит ли оно свой характер, возможность раскрытия его новой общественной роли как чего-то не только берущего, но и дающего обществу,— все это лишь бегло намечалось до Маркса в литературе социалистов-утопистов.

Приведу образчик того, как не понимают общественного смысла потребления даже крупные художники при капитализме. Речь идет вдобавок не о «массовом потреблении», заклейменном еще знаменитой Горациевой формулой «odi profanum»[1] и т. д., а о потреблении высокоодаренных одиночек. В предисловии к «Цветам зла» Бодлера Теофиль Готье дает беглую характеристику Фернана Буассара, блестяще одаренного человека, пробовавшего свои силы во всех областях искусства, и укоризненно восклицает:

«C'était un grand voluptueux enfait d'art, et nul n'a joui des chefs-d'oeuvre avec plus de raffinement, de passion et de sensualité que lui; à force d'admirer le beau, il oubliait de l'exprimer, et ce qu'il avait si profondément senti, il croyait l'avoir rendu»[2].

«Это был большой сладострастник во всем, что касалось искусства, и никто не наслаждался шедеврами с бóльшей утонченностью, страстью и чувственностью, нежели он; до такой степени, что, восторгаясь прекрас-

---

[1] Ода Горация, неоднократно переводившаяся поэтами, в том числе и Пушкиным,— о презрении художника к мнению «черни», понимаемой как невежественная светская публика.

[2] Oeuvres complètes de Charles Baudelaire, I, Paris, Calmann-Lévy, p. 7.

ным, он забывал его выражать (продуцировать), и то, что он так глубоко прочувствовал, он считал как бы уже возвращенным (отданным обратно)».

Глубоко личностным, субъективным делом, только в себе и для себя, считается при капитализме тонкое и творческое потребление знатока. Между тем при социализме именно последняя фраза из приведенной цитаты, взятая у меня разрядкой, и есть точное определение той творческой роли для культуры, какую будет играть глубокое переживание искусства. При социализме потребление именно диалектически и возвращает обществу предмет искусства так, как это воображает Буассар и как этого не понял укоривший его Готье.

Уже в своем классическом разделении потребления на «личное» и «производственное» Маркс наметил новые пути развития потребительской функции при социализме. С тех пор многое произошло. С тех пор социализм стал реальностью. Он существует на одной шестой света, а мы с вами существуем в нем. И со всех сторон, из глубин, как и с поверхности наших новых явлений, новой практики, социализм окружает нас, пропитывает нас и не только меняет наше прежнее отношение к вещам и явлениям, но и открывает глаза на сущность и значение происходящей в нас перемены. Так, очень существенно изменилось в нашем новом обществе и потребление. Марксизм различает два вида потребления — производственное и личное; первое необходимо для самого производства, причем в него входит как часть и потребление рабочего, а второе понимается как удовлетворение личных потребностей капиталиста. Так вот, с большой, правда, осторожностью, можно подметить, что при социализме, поскольку трудиться стали все члены нового общества, личное потребление уже не похоже на капиталистическое потребление, оно все более и более активизируется и принимает черты производственного. В самом деле, если у человека нового мира, производящего продукт, исчезло старое отношение к продукту, потому что он его делает не для хозяина, а для общества, для себя,— то и

у человека, потребляющего продукт, тоже необходимо должно исчезнуть старое отношение к потребляемому продукту, потому что он потребляет в нем не собственность капитала, а результат своего и общественного труда. Это очень тонкое, но абсолютно реальное различие, в котором «психология» теснейшим образом зависит от экономики и структуры общественных отношений.

Если весь народ потребляет то, что он сам же и производит, то в акте потребления неизбежно возрастает критическое и самокритическое отношение к потребляемому. Перед нами уже давно налицо совершенно новая картина реальной борьбы за качество продукции в социалистическом обществе, борьбы, которая выросла и усилилась под нажимом требовательного массового потребителя.

При капитализме борьба за повышение качества, как мы знаем, менее всего имеет в виду интересы потребителя; она родится из конкуренции, а конкуренция — из необходимости продать свой товар и получить прибыль. Поэтому при капитализме только в то время, когда товара на рынке очень много, фабрикант и заводчик вынуждены в ряду всех прочих мер повышать качество, чтоб перещеголять друг друга, чтоб переманить покупателя, отбить его, прельстить чем-нибудь лучшим, нежели у конкурента. При социализме мы являемся свидетелями принципиально иного отношения. У нас ведут острую, упорную борьбу за повышение качества продуктов именно в то время и при такой «конъюнктуре», когда у нас нет перепроизводства и, казалось бы, потребитель все раскупит, не глядя [1].

---

[1] Это изменение характера потребления стало мне ясно еще в 1932 г., когда я попала впервые после 1915 г. за границу. Выявилось оно прямо забавно в советских рефлексах, возникавших на каждом шагу при покупке вещи. Почти каждая покупка вызывала раздражение, и, несмотря на высокое качество заграничного товара, требовательность к этому товару и недовольство им ощущались чуть ли не втрое сильнее, чем дома. Во-первых, раздражала безответственность продавца и фирмы, нет жалобной книги, некому пожаловаться, выразить возмущение: не вы, гражданин, тут хозяин приобретаемого товара, и вы не имеете права контроля над ним. Во-вторых, раздражала «чересполосица» в торговле,— не знаешь, кто объединяет эти

Это значит, что участвующий в акте потребленья момент оценки, момент суда над продуктом теряет у нас личный характер, становится общественным фактором нашего развития. Мы видим, как в наших условиях потребление становится все более и более творческим, как оно все сильнее влияет на производство. В литературной области это тоже получило своеобразное отражение. У нас принято без конца утверждать, что наша критика «отстает». Утверждение это справедливо лишь в отношении профессиональной критики. Но в отношении критики вообще — оно ошибочно и проистекает от «неумелого обращения с окуляром», как это случается с иными любителями, покупающими на бульваре за 30 копеек право посмотреть на Вегу. Эти любители глядят и не видят никакой Веги, а Вега, покуда они примостились к телескопу, просто ушла из их поля зрения.

У нас критика является делом не только профессионала, изучающего и читающего вещь с тем, чтобы ее критиковать, профессионала, которому посылают книги с надписью «для отзыва». Критика сопутствует тому, кто читает книгу для себя, кто смотрит картину и слушает музыку в свое удовольствие, кто не «дегустирует» искусство, а питается им, как хлебом. Словом, правом на критику обладает прямой потребитель. Я не говорю тут о так называемом «отзыве читателей» — принятой всеми издательствами форме печатного предложения «дай отзыв», о письмах читателей в редакции газет и т. д. Эту форму и ее использование издательствами до сих пор надо признать не всегда удачной и во всяком случае недостаточной.

Речь не идет также и об отзывах, собираемых библиотеками,— в силу слабой подготовленности неко-

---

сотни лавчонок, торгующих по-разному разными качественно предметами одного и того же рода, и нет стандарта, ни единства цены, ни, главное, вашего права критики и вмешательства в такое положение вещей, как это делает у нас каждый контролер, добровольный и официальный. Как потребители мы оказались за границей в отношении продукта в несравненно худшем и зависимом состоянии, нежели у себя дома. В этом проявилась разница двух систем и двух способов потребления.

торой части библиотекарей и подчас их собственного неумения разобраться в книге, а не то что ориентировать в ней читателя.

Речь идет о выходе книги на так называемую общественную проверку. Все больше и глубже внедряются в нашу практику массовые формы критики, где частное суждение не дается изолированно, а тут же, на месте, развивается, дополняется, оспаривается встречными суждениями и где итог получается в сумме всего происходящего, итог, служащий несомненному росту каждого из участников. Эта «проверка на людях» — творческий отчет, творческий вечер, выезд на предприятие, стройку, собрание вузовцев, читки на литкружках и огромный рост самих литкружков чуть ли не на каждом предприятии; наконец, так называемые «летучки» в наших газетах — все это в самом зародыше своем есть не только литературная учеба, но и критическая учеба, не только школа писателей, но и в огромной степени школа читателей, людей, учащихся сознательно, а потому и критически потреблять искусство.

И такое явление массовой критики характерно вовсе не для одной литературы. Наоборот, его можно назвать непременным спутником всей нашей жизни, каждого шага строящейся Страны Советов, потому что производственные совещания, конференции, съезды, дискуссии,— все это небывалое нигде в мире проникновение критического элемента в позитивную работу каждого дня. Контроль и проверка, осуществляемые под руководством коммунистической партии и Советов депутатов трудящихся, становятся все более и более проникающими в массу функциями. Но ведь контроль и проверка есть та же критика, умение критически смотреть на вещи и судить. Так и в литературе, чем теснее художник сливается с рядами тех, кто потребляет его искусство, тем больше начинает он судить себя глазами народа и по-настоящему осуществляет, в единстве с народом, формулу Пушкина: «Ты сам — свой высший суд».

Но что же моя авторша «стальных птиц»? А с нею именно и произошло все то, о чем я так долго разгова-

риваю с читателем. Когда она прислушалась к своей вещи со стороны, она переменила в себе чувство производителя на чувство потребителя. Но она его переменила не на одинокое чувство потребителя-индивидуалиста. Когда перед вами множество слушателей и среди них люди самые разные и разного уровня развития,— вы начинаете воспринимать прочитанную вами вещь на вкус и на цвет каждого из присутствующих, вы приобретаете как бы тысячу глаз и тысячу ушей, то есть видите и слышите свою вещь с удесятеренной, умноженной многогранностью. Это как с человеком, входящим в зал, наполненный светом и людьми: он начинает вдруг как бы видеть себя и со спины, и сбоку, и где у него шов блестит, и где пуговица плохо пришита. Но и больше того: став потребителем своей вещи, вдобавок потребителем с обостренной критической придирчивостью, моя авторша увидела не только то, чего не дала, не сумела дать, но и то, *что хотела и должна была дать*, тот неосуществленный призрак произведения, какой она думала, что дает. И вот в этом-то *последнем чувстве, как бы ртутью показывающем степень ее поднятия или, точнее, недоподнятия до предельного градуса, поставленного самому себе, но не осуществленного, в этом* чувстве и коренится сложная, очень мало изученная, *тайна создания критерия в искусстве*. Из этого именно чувства и сделан был самой писательницей вывод: «рассказ слаб». Что же это за чувство? Как его глубже разобрать?

Представим себе иную комбинацию,—когда вещь удается. Человек входит в зал, залитый светом и людьми, и воспринимает себя с неожиданной приподнятой легкостью как объект восхищения тысячи зрачков: он видит со спины и сбоку стройное, легкое, удачливое, полное жизни тело, на котором чудесно сидит костюм, и он видит прелесть своей улыбки, притягательную силу жеста, словом — *толпа несет его*. Но он видит не только это, а как бы открывает в себе дремавшие и не знакомые ему самому возможности: «Вот он я — какой! Вот что я могу!» Если этот немного грубый пример перевести в литературный мир, где нашему автору

пришлось бы пережить успех от подлинно удавшегося произведения, то вместе с обостренным критическим наслаждением от каждой детали автор неизбежно увидел бы,— как подъем ртути вверх, за предельную цифру,— проекцию того, что он должен был дать и д а л. И, как потребитель собственной вещи, он от этой исполненной, вышедшей, удавшейся для него вещи неизбежно обогащается с а м, то есть ощущает ее в этот момент больше себя и прибавляющей себе знания и умения.

Отсюда, конечно, вовсе не следует, что в с я к и й успех есть показатель ценности вещи. Я беру успех в его двойственной форме как взаимодействие между творцом и потребителем, когда о б а переживают удовлетворение от вещи. Но есть полное несовпадение критериев творческого и потребительского, особенно характерное для дореволюционного искусства. Помню такой случай: в антракте одного из самых блестящих концертов гениального русского пианиста, когда публика неистово хлопала и овации не смолкали, я прошла к нему в артистическую и увидела его, бледного, перекошенного, злого, осунувшегося. Не успела я раскрыть рот, чтоб его поздравить, как он обрушился на меня: «Вы не заметили? Я провалил, погубил вещь, у меня точка сползла, черт, вместо того, чтоб прийтись там-то и там-то, она ниже пришлась». Позднее он мне рассказал, что есть такая «кульминационная точка» в каждом исполнении, к которой надо уметь подогнать всю растущую массу звуков, и если пропорции будут нарушены, то и целое не удастся, рассыплется. Он рассказал мне, как сам заставал знаменитого певца плачущим за сценой: «Публика там беснуется, орет, вызывает его, а он плачет, что кульминацию упустил». Этот рассказ о высокой требовательности мастера к себе самому и о том, что такое у д о в л е т в о р е н и е в искусстве, навсегда остался у меня в памяти. И вот такое несовпадение критериев творческого и потребительского — при социализме должно быть постепенно изжито, потому что потребление должно становиться все более и более творческим, все более и более глубоким.

Наше чувство критерия уже окрашено с о ц и а л ь н о, поскольку мы сознаем направление хода развития

исторического процесса и ловим себя на том, **совпадает** ли ось нашей вещи с тем, куда мы правим историю, или не совпадает, хорошо ли она это передает, или плохо, и если мы себя еще не ловим на этом,— то, **становясь потребителями**, представляя себе вещь глазами конкретных классовых потребителей, неизбежно **начнем** ловить, точнее, чувствовать, поднимает ли вещь нас туда, куда мы должны расти, или она фальшива, слаба, стоит, пятится. Вот отсюда и напрашивается вывод, что практическим критерием для каждого нашего художника может служить следующее простое правило:

1. **Если новая созданная тобою вещь обогащает тебя самого, когда ты посмотришь и прочитаешь эту вещь с точки зрения потребителя социалистического общества,— значит хорошо, и тут есть для тебя творческое движение вперед.**

2. **Но если вещь тебе самому, как советскому художнику, ничего не дает и ты чувствуешь, что сознание твое исторически богаче, нежели то, что получилось на бумаге,— значит плохо, и не тянет вещь, а падает.**

Иначе сказать, социалистический критерий возникает тогда, когда сам творец становится своим социальным потребителем, неизбежно предъявляя этим к своему произведению то повышенное требование, какое родится от: 1) ясного понимания хода исторического развития и 2) ясного желания участвовать в этом развитии как сила направляющая.

В старину педагоги говорили: «уча — учимся». Социалистический критерий и есть новый вариант этого «уча — учимся», с прибавкой «зная, для чего».

БЕСЕДА ЧЕТВЕРТАЯ

О ХУДОЖЕСТВЕННОМ ЯЗЫКЕ

Пожилой рабочий, больной раком, рассказывал мне на курорте, как его бросила семья. Рассказ беден сюжетом (рабочий шестидесяти лет вступил в партию, семья — мещански настроенная, —получился раскол: сперва ушли дети, потом жена), но этот бедный сюжет был так свежо, ново, потрясающе подан, что я, забыв время, сидела и слушала, не шелохнувшись, часа три. Когда он кончил, я ему вместо утешения подала мысль — записать рассказанное, записать именно так, как он мне только что рассказал, и тем же языком. Сперва рассказчик как будто обиделся, нахохлился от неожиданности. Потом в его глазах появилось нечто новое — то затаенное, про себя, обдумывание, когда меняешь отношение к пережитому и вместо лица страдательного, потерпевшего, становишься вдруг хозяином над всем этим, как мастер над материалом. «А что ж, и напишу»,— прочитала я в этом взгляде. И примерно через три месяца, уже в городе, я получаю от него большой толстый конверт с письмом и рукописью. В письме было «большое спасибо» за товарищеский совет, помогший ему «облегчиться от прошлого», а в рукописи, называвшейся «Личная повесть»,— в рукописи не было и следа всего того, что зажгло, взволновало, восхитило меня в рассказе. Страницу за страницей, добросовестно отстуканную на машинке, перелистывала я в надежде найти хоть намек на прежнее, но намека не

было. Между тем слова рабочего, весь его лексикон, были тут в наличии.

Даже образы были тут. Я узнала «кошелку», на которую обратила внимание во время рассказа. Когда жена ушла от него к старшей дочери, она, оглянувшись напоследок, перед уходом из комнаты,— нет ли еще чего,— сняла со стены кошелку. Это сильнее всего уязвило рабочего, и, слушая рассказ, я так и представила себе этот последний, скопидомский жест,— как она обшарила комнату глазами, нет ли еще чего. А кошелка была общая, и он мог бы отстоять и кошелку и другое имущество, но «как партиец не пожелал грязниться». В устном рассказе с образом кошелки была связана именно эта психика «уноса последнего имущества», причем рассказчик невольно выдал и то, какое большое место для него самого занимало в разрыве с семьей унесенное из квартиры добро, и в то же время, как сам он внутри себя уже переоценил или заставил по-новому переоценить это старое чувство, потому что хотел быть выше всего этого, хотел поставить себя перед женой по-новому, «по-партийному». В устном рассказе был живой человек, с живой речью. В рассказе написанном — та же кошелка (которую я похвалила как удачный образ) появилась следующим образом:

«Жена постояла в раздумье, подошла к стене и, снявши с гвоздя кошелку, сказала:

— Прощай теперь.

Я хмуро ответил:

— Прощай.

Жена сделала шаг к двери, со скрипом захлопнула, и в комнате остался я один. На голой стене против меня, где раньше висела кошелка, осталось темное просаленное пятно, должно быть след от многолетнего ее пребывания».

Иначе сказать, кошелка стала символом — символом наступившего одиночества,— да и не сама кошелка, а ее сальный след на стене, до которого в устном рассказе рабочему никакого дела не было и который в письменном рассказе (должно быть, под влиянием литературной учебы или указки редактора) выплыл на первое место, совершенно изменив и атмосферу, и весь тон

рассказа, и значение всего события для самого рассказчика, и главное — центральный действующий образ этой сцены, образ ушедшей жены. Иначе сказать, «кошелка» претерпела превращение: в реальном (устном) рассказе это была вещь, которую забирали как имущество, имеющее ценность, и унос которой долил «чашу горечи» последней каплей. В художественном (написанном) рассказе кошелка превратилась в ерунду, в побочный призрак, забираемый со стены мимоходом и только для того, чтоб остался след после нее, остался след как символ отнюдь не кошелки, а глубокого и полного одиночества покинутого в четырех стенах пустой комнаты хозяина. И образ жены, вместо скопидомки, жадной собственницы, сметающей со стола даже последнюю крошку в ладонь,— овеялся вдруг какой-то лирической грустью, потому что он не только не «все с собой утащил до последнего», а даже, наоборот, оставил, уходя, за собой след, оставил воспоминание... В результате этой перемены, этого «химического превращения» кошелки, получилось и психологическое уравнение душевных состояний мужа и жены, а тем самым безнадежно пропал сюжет, а вместе с сюжетом и тема: пропал сюжет, то есть конфликт ухода мещанской семьи от отца, пошедшего в партию, пропала тема, то есть разница в ощущении имущества двух действующих лиц рассказа,— жены-собственницы и мужа, начинающего сознавать себя коммунистом. И остались новая тема и новый сюжет: «всем людям одинаково больно, виноватых нет», «разлука двух стариков, проживших под одной крышей вместе сорок три года». Так небольшое (с виду незаметное даже) изменение в употреблении образа, изменение, где: 1) главное слово — кошелка — осталось тем же, 2) происшествие осталось такое же, 3) автор остался тот же,— это небольшое изменение повело за собой огромнейшую разницу в теме и сюжете, разницу двух миров, нового и старого, и двух мировоззрений, переделало весь рассказ до неузнаваемости.

Но если это так, если изменение в употреблении слова при сохранении того же самого слова меняет

до неузнаваемости весь рассказ, то в чем же тайна языка, в чем тайна построения слов?

Вернемся к «Личной повести». Когда она лежала передо мной во всей своей штампованной неудачливости, во всей гибели того свежего, яркого, первоначального зародыша, какой прозвучал в устном рассказе, я задала себе вопрос: что же именно сделал рабочий, чтоб загубить свой рассказ? Он вел его, когда мне рассказывал в Кисловодске, разумеется от первого лица,— от себя; и, передавая слова и поступки действующих лиц, не употреблял литературного приема: «он сказал», «она ответила», «я воскликнул» и так далее,— прямая речь в кавычках,— а вкладывал чужие слова в косвенную речь: «он мне говорит, что, дескать, поздно и не придет», связывая свое и чужое частицей «что». Такая передача, тормозившая придаточными предложениями всю речь, была обычна для раннего этапа художественной литературы, для первых лет ее зарождения в Европе — для рыцарских романов, какого-нибудь «Романа о розе», рассказов Чосера, и впоследствии она еще очень долго держалась в жанре новеллы. Даже Клейст и Тик в своих рассказах делают еще мало театральной разбивки на «он сказал», «я ответила», и оттого их замечательные рассказы кажутся нам чересчур «густыми», загруженными, а периоды в них неимоверно длинными. Так вот, рассказывая мне о своей жизни, рабочий дал «устную новеллу», по системе того раннего, наивного, чересчур загруженного придаточными предложениями примитива, каким раньше, на заре литературы, начинали. А усевшись за стол и принявшись писать, рабочий подчинился требованию нашего времени: он стал строить форму, расставлять действующих лиц, вкладывать им в «уста» (как говорится) прямую речь, то есть пошел на выучку к искусству, принялся «естественное и натуральное» подчинять начальным, азбучным требованиям литературности.

Чтоб читатель лучше понял значение (и результаты) этой первой учебы в школе литературы, я расскажу ему о значении (и результатах) такой первой учебы в школе живописи и рисунка. Лет пятнадцать назад, в первые годы революции, меня позвали на детскую ученическую

выставку. Дело было в Ростове-на Дону. Ее устроитель, молодой художник, как и многие художники в те замечательные дни, переборщил в «левизне», и выставка вышла необыкновенная — живой протест не только против рутины, но и против ш к о л ы. Она создавала примерно такое впечатление: взгляните, как обездаривает, уродует и штампует школа гениальных детей. В одном из залов висели «первобытные» рисунки дошколят, детей пяти-шести лет; в другом — ученические рисунки младших и старших классов художественной школы. Публика — преимущественно высшие слои интеллигенции, «знатоки»,— толпилась в дошкольной комнате. То и дело слышались возгласы: «Помилуйте, да ведь это Сезанн!» «Смотрите, Матисс...» «Сарьяновская краска...» «Япония», и так далее.

Комната и впрямь поражала. На листках, облапанных детскими пальчиками, не совсем чистых, не всюду ровных, ярко пестрели оригинальные, ломаные, изысканные линии и формы предметов,— цветка, лисенка, домика на лошади,— сделанных так, как если бы очень большой мастер старался создать этот примитив, это нарушение обычных форм, эту скупость и сжатость, это полное отсутствие перспективы... И зеленая лошадь, пятиногий стул, красная голова — «ну, совсем Сезанн, Пикассо, Петров-Водкин...» А рядом, в другом зале, серые и правильные школьные рисунки детей, учившихся живописи в школе. Индивидуальное, свежее и оригинальное как ветром сдунуло,— однообразные кубы с растушеванной половиной, головы Зевса с кругляшками бороды, тщательно выписанная перспектива: на переднем плане большой предмет, за ним квадраты пола и стулик поменьше и еще дальше — мелкое окошко, а в нем, как гвоздик, дальняя колокольня; пропорции соблюдены, но предметы, расставленные в этой пропорции, так убоги и убиты, что зрители невольно, как достижение, вспоминали замечательный рисунок у дошколят, где колокольня сидит на самой голове всадника, который едет к ней по дорожке, кренделем обвивающей голову его лошади, и всё — колокольня, всадник и дорожка — живет само по себе, яркой жизнью. Впечатление было очень живо и сильно, и немало посетителей

выставки задумалось: уж не губит ли школа талант и не лучше ли вовсе обойтись без школы.

Представим себе на минуту, что этот взгляд победил бы и мы после революции — хотя бы в одной живописи — упразднили школу и пустили наших вундеркиндов учиться у самой природы, кто во что горазд. Те из них, кто был склонен к живописи, безо всякого сомнения наугад и на ощупь, с огромными усилиями, пустились бы... по тому самому пути открытий одной закономерности за другой, какой и дает в сжатом виде школа,— пустились бы, подобно тому бедняге самоучке, который гениально открыл где-то в Одессе в девяностых годах прошлого века дифференциальное исчисление, не зная, что оно давным-давно открыто. Почему же это случилось бы с ними? Потому что школа есть не что иное, как конспект опыта всего человечества, и задача ее — дать вкратце новому человеку пробежать по той дороге, какую проторили до него бесчисленные предки. Нечто вроде «коротенького изложения предыдущего содержания», какое печатали раньше перед текстом больших «романов с продолжением» иностранные журналы. Но цель таких «изложений предыдущего» вспомогательная: дать знание предыдущего, чтоб смочь читать дальше. И цель всякой школы по существу такая же вспомогательная: дать усвоить культуру прошлого, чтоб смочь ее творить дальше. Там, где эта цель забывается и вспомогательная система опыта становится сама целью, — там школа и превращается в рутину. Но полное упразднение школы из страха перед рутиной в конечном счете отнюдь не ведет к победе над рутиной, а только удлиняет путь человека, желающего преодолеть рутину. Тут, между прочим, и кроется разница между ребенком, нарисовавшим под Сезанна, и Сезанном, нарисовавшим как Сезанн: первый сегодня случайно намазал одно, завтра другое, а через пять лет, быть может, и вовсе не будет мазать; второй преодолел рутину, чтоб создать свои закономерности, и когда бы он ни писал, он будет давать себя, Сезанна,— устойчивую индивидуальную комбинацию, по которой знаток всегда определит, что это — Сезанн.

Итак, мы увидели в области живописи, что первая грамота — учеба грамотного обращения с пространством, закон перспективы — вначале как будто причесывает ученика под общую гребенку, делает его работы похожими на работы других, не индивидуальными. Но это и есть неизбежный «дебет учебы», расход на учебу; и выставлять, показывать ученические работы надо именно под углом зрения такого «дебета», то есть той практики, какая в них заключена. Даже плохонькие, серенькие работы учеников движутся, они — показатель движения, потому что в них ученик от природного нутра перешел к искусству, к усвоению законов избранного им мастерства. А яркие, оригинальные пятна «вундеркиндов» в сущности неподвижны, потому что они случайны, а случайность сегодня есть, а завтра ее нет, и нет той прочной булавки (кроме школы), которая смогла бы ее закрепить на будущее время за учеником.

То, что наблюдается в живописи, по-своему происходит и в литературе. Вот сейчас уже легче ответить читателю, что, собственно, сделал рабочий, «погубив» свою устную новеллу. Проведя аналогию между перспективой и расстановкой действующих лиц при помощи диалогов с прямой речью (а эта аналогия до некоторой степени законна, потому что и тут и там мы имеем дело с заполнением пространства: в живописи —условного пространства на полотне, в литературе — условного пространства «в уме»), я решаюсь сказать, что рабочий, начавши писать рассказ, стал учиться своего рода «литературной перспективе», без которой немыслимо «построение».

Когда он мне рассказывал, как ушла его старуха, он представлял себе свою обиду, живых обидевших его людей, их действия и поступки, и он так ярко нагромоздил их передо мной, что я с ним пережила его драму. Но вот в литературном произведении, на бумаге, которую перед ним расстелили, чтоб он мог повторить тот же рассказ, как его пишут писатели,— он видит перед собой уже не пережитую обиду (материал жизни), а комнату без мебели, женщину и ее мужа, и женщина должна пройти эту комнату, подойти к кошелке, снять ее со стены и уйти, а мужчина должен во время этой процедуры стоять, не вмешиваясь, и потом остаться один (материал

для воплощения темы искусства). И так как рабочий пишет впервые и обращение со словом на бумаге ему ново и незнакомо, то совершенно неизбежно, как и во всякой учебе, наступает для него период голой практики, то есть такого писательства, где все предметы обедняются и формализуются в процессе борьбы за правильную их расстановку в пространстве, и то, что должны были выразить собой эти предметы (содержание и тема искусства), пропадает или сдвигается.

Рассмотрим этот процесс на прежнем примере из «Личной повести», но сперва разобьем задачу «размещения в пространстве» на составные части:

Она:

1) Женщина должна пройти комнату.
2) Женщина должна подойти к кошелке.
3) Женщина должна снять кошелку со стены.
4) Женщина должна выйти из комнаты.

Он:

1) Мужчина должен стоять.
2) Мужчина должен стоять.
3) Мужчина должен стоять.
4) Мужчина должен стоять.

Иначе говоря, покуда жена четырежды действует, муж четырежды бездействует. Как это пространственно передать? Мы все отлично знаем знаменитый пример литературной учебы, данной когда-то Григоровичу Достоевским. В этом примере Григорович написал, как он бросил шарманщику пятак из окна и тот упал к ногам шарманщика; а Достоевский воскликнул, что так нельзя, а надо еще добавить: «упал, звеня и подпрыгивая». Что сделал Достоевский с пятаком? Он его вынул из двухмерного пространства Григоровича и пустил в трехмерное пространство; он снабдил его свойством («звоном») и действием («подпрыгиваньем») и тем самым создал бо́льшую реальность его образа для читателя, усилив этот образ иллюзией глубины, иллюзией земного пространства. Но тут оговорка: я вовсе не считаю создание трехмерности пределом для усиления образа и эстетику Достоевского — годной для

веякого художника. Отнюдь. Есть замечательные художники, сознательно оставляющие образ двухмерным, скупым, без иллюзии глубины, на плоскости,— например, Стендаль, у которого очень скупой синтаксис и куда меньшая любовь к определениям и дополнениям, нежели, скажем, у Бальзака. Для многих и многих читателей такое искусство куда выше, например, тургеневской пространственной красивости. И есть художники, развивающие образ в четвертом измерении (ассоциация, внутренний мир, психопатия, мистика), как сам же Достоевский, и его собственные образы тоже многим читателям кажутся сильнее, чем его советы Григоровичу. Японцы знают другую перспективу и сознательно отвергают нашу. Словом, трехмерное развитие образа вовсе не закон. Но это — ш к о л а. Нашему писателю пришлось пойти на выучку трехмерной подачи образа, завоеванной послепушкинской русской классической прозой, и уже после нее сообразно с характером своего дарования, если таковое у него обнаружится, пользоваться ею или не пользоваться. Во всяком случае, для моего рабочего-автора это было начальной школой литературного письма, и он стал в этой школе учиться. Чтобы оживить действия своей старухи, он придал им разнообразие и нарастил пространство вокруг своих персонажей:

«Жена п о с т о я л а в р а з д у м ь е, подошла к стене и, снявши с гвоздя кошелку, сказала:

— Прощай теперь.

Я х м у р о ответил:

— Прощай.

Жена сделала шаг к двери, со скрипом захлопнула, и в комнате остался я один. На голой стене против меня, где раньше висела кошелка, осталось т е м н о е, п р о с а л е н н о е п я т н о, должно быть, с л е д от многолетнего ее пребывания».

В этом отрывке мы видим практику литературной учебы, неполную грамотность автора (захлопнула — что?), карандаш литературного редактора. Завоевывая пространство для своих героев, автор вводит диалог (прямую речь), и это помогает мужчине быть разнообразнее в том одном действии, которое уделено ему — стоянии в комнате. Дальше автор характеризует душев-

ное состояние героев, и опять не прямо, а через действие: мужчина не «был хмур», но он хмуро ответил; женщина не «была нерешительна», но она сперва «постояла в раздумье», потом «сделала шаг к двери», потом «захлопнула»; унесенная кошелка не «увеличила одиночества старика», но от нее осталось темное, просаленное пятно, должно быть, «след». Иначе сказать, не написав прямо, как было дело, мой автор в этом отрывке заставил вещи и действия героев так размещаться и менять место в пространстве, чтобы сами эти действия за автора объяснили бы положение.

Однако, начав учиться «литературно строить речь», мой автор затерял и загубил то, что хотел сказать при помощи искусства. Он выговорил не свою обиду, не свой конкретный конфликт нового со старым, а нечто совсем другое, смягченное и общелирическое. Получилось, как с человеком, пробующим ездить на мотоциклетке: он правит, а машина забирает вбок, и этот боковой крен сильнее, чем руль в его руках. Боковой крен — могучая инерция — подстерегает в искусстве не только начинающего, но и крупного мастера; этот боковой крен есть опасность штампа, легкость пользования уже готовыми построениями, обилие выбора заготовленных прежними мастерами полуфабрикатов, шаблонов,— та самая опасность работы на полуфабрикате, о которой я говорила в первой своей беседе.

Представим себе обычного критика, вздумавшего разобрать этот рассказ в печати. Очень возможно, что он похвалил бы автора за постановку темы о распаде рабочей семьи, за лирический образ рабочего, остающегося одиноким на старости лет, за «психологичность», то есть как раз за те штампы, за тот крен в сторону литературщины, который у в е л автора от его главной темы,— от суровой и правдивой п р и ч и н ы распада этой семьи, совершенно исключающей всякую «лиричность». Такая критика, частенько у нас встречающаяся, дезориентирует не только писателя, заставляя его вдруг уверовать, что самые плохие его страницы — это лучшие страницы и ему удалось сказать именно то, что он хотел сказать; такая критика дезориентирует и читателя, приучая его видеть в литературщине — литературу, в

штампованном языке — «простой язык», «понятный язык» и сопротивляться всякому усилию, если книга написана не штампованным, а «трудным», непривычным и не гладким языком. И происходит такая критика оттого, что наши литераторы, ею занимающиеся, очень поверхностно и неглубоко воспринимают основное материальное тело произведения, его язык, который необходимо изучать именно в связи с содержанием произведения, а не изолированно.

Когда я спросила автора «Личной повести», почему же у него получилось совсем не так, как он мне рассказал, рабочий ответил: «Когда я писал, у меня все время язык шел сам по себе, а мысль оставалась сама по себе». Иначе сказать, новый для него процесс писания неожиданно сделался самостоятельным, оторвался от того содержания, которое автор должен был передать. «Язык, как мячик,— из рук вырвался и сам побежал»,— с огорчением добавил мой собеседник.

Что же такое художественный язык? Пушкин советовал учиться ему у московских просвирен, все великие мастера слова отсылали к сокровищнице народного творчества, потому что именно в народе копится и передается свежее, меткое, четкое, осмысленное словечко или построенье слов (пословица, поговорка), предельно выражающие смысл, то есть именно то, что народ хотел сказать. Учиться языку у народа вовсе не значит «воровать» язык у народа, то есть без всякого личного труда подхватывать и употреблять готовое. Учиться у народа — значит уметь и самому создавать для себя устное слово о предмете, такое свежее, чтоб оно неподражаемо и бесспорно выражало свой предмет. Такие слова подсказываются жизнью, но никогда не заимствуются из чужих книг. И если разобраться, они очень редко бывают словами-одиночками, а скорей группами слов, своеобразно сочетающихся в оригинальное построение, характерное именно для данного автора. Если б художественный язык был только отбором отдельных слов (индивидуальным вкусом к употреблению того или иного слова), то тогда и отдельные словечки того или иного мастера, пущенные им в обиход, должны были бы играть роль шаблонов и фабрикатов, пользование кото-

рыми делало бы шаблонной и подражательной речь других авторов, а применение их в шутку, в виде пародии, тотчас же создавало бы представление об их творце. На деле получается совсем другое. На деле «отдельные словечки» не в силах создать ни стиля, ни штампа, ни пародии.

Самым бесспорным доказательством того, что художественный язык (как и язык оратора) есть п о с т р о е н и е, служат так называемые литературные пародии. У нас к пародиям относятся несерьезно, никто не пишет о них, не дает рецензий на книги талантливых пародистов, не задумывался над природой их странного искусства, а между тем для теоретика оно представляет драгоценное опытное поле. Чего добиваются пародии? Они хотят выставить данного художника в смешном виде, но так, чтобы этого художника можно было безошибочно тотчас у з н а т ь. Если художник не похож, не узнан, то пародия не удалась. Поэтому пародист должен взять из данного художника именно то, что его наиболее характеризует. Посмотрим же, что именно он берет, и вы убедитесь, какое это не праздное, а полезное дело,— анализ пародий.

Вот Зощенко употребляет, например, выражение: «старушка, божий цветочек». Сказав «старушка», мы не вспомним Зощенко, то же со словами «божий» и «цветочек» в отдельности,— это самые обычные слова. Но, произнеся все три слова вместе, мы вспомним Зощенко. Однако, если бы наш Архангельский или другой пародист написал: «А вот на перекрестке стоит старушка, божий цветочек. И синие летят птицы над нею... Маменька, пожалейте своего бедного сына, тяжко, тяжко больной голове его»... и так далее,— то в первую очередь нам вспомнился бы вовсе не Зощенко, а Гоголь, потому что построение фразы тут не зощенковское, а гоголевское, и даже самый характерный, несомненный букет из лексикона Зощенко теряет в этом построении присущее ему своеобразие.

Пародия, тонкое искусство пародии, обнажает перед нами с предельной ясностью, что в языке п о с т р о е н и е, ритм построения — решает все: до такой степени решает все, что даже типичный словарь художника

перестает звучать, если дать его в чуждом для этого художника ритмическом построении. Но ритмическое построение слов — это уже не голая языковая стихия, не голые элементы речи, а передача движений мысли художника, отражение его двигательной способности видеть и познавать вещь. Поэтому именно в ритмическом построении слов в первую очередь сказывается индивидуальность художника, его умение увидеть и отразить натуру, реальный объект, одновременно с отражением и своего личного отношения к этому объекту. В том, как художник заставляет свой язык подчиниться этой двойной задаче, как он максимально выжимает из языка, словно из красок или из звуков, наибольшую выразительность для такого отражения — и проявляется подлинная школа мастерства, школа мастера.

Здесь лежит и ответ моему автору, как бороться с «боковым креном», с властью над языком готовых шаблонов и со стихией речи, готовой «выскочить и побежать, как мячик», оторвавшись от той самой натуры, какую хотел отразить автор. Ясно, что борьба должна произойти в процессе «построения» языка, разобранном нами выше, и компасом в этой борьбе, рулем, за который надо ухватиться, силой, могущей развить сопротивление перед готовым шаблоном и удержать машину от заворота по инерции набок, будет правильное выражение именно того замысла, какой поставил себе художник. «Личная повесть» была загублена не только потому, что мой рабочий свой рассказ написал бездарно, а в устной речи у него вышло талантливо, но потому, что устно он рассказывал об одном, а письменно — совсем о другом.

Трудно определить, что именно было удачно в его устном рассказе, ведь он себе помогал и жестом, и интонацией, и даже шероховатостями языка, но всем этим он помогал, он именно помогал вылиться тому, что хотел рассказать, и образы его были всякий раз искомы и находимы для передачи того содержания, которое жило в нем. А в написанном виде все средства искусства — эпитеты, диалог, образы и прочее — улеглись у него вовсе не в жаркой схватке за выраже-

ние основного замысла, а на холостом ходу формирования литературной речи, и потому они вышли более или менее случайными и протащили за собой ту неточность, приблизительность, тот сдвиг на миллиметр, полмиллиметра, сотую миллиметра, какие при выработке деталей оказываются гибельными не только для детали, но и для всего целого. Сдвинем обратно на эту сотую миллиметра образ — и что окажется? Старуха не «постояла в раздумье», а деятельно напоследок обшарила комнату глазами,— не забыла ли еще чего. Она не могла сказать «прощай теперь», потому что уходила насовсем, прочно. И этот «сделала шаг к двери» тоже неверен, потому что жесты ее не могли быть пластическими, нерешительными жестами любовницы, думающей о разлуке. И пятно притянуто сюда всей этой не подходящей к моменту лирикой, потому что мой автор писал здесь отсебятину (взял набок), а не боролся с натурой, не силился перенести на бумагу именно ее, не схватился с реальностью, с объектом, с фактом (как он схватился с ним в устном рассказе, желая передать мне все как оно было). А реальный факт — унос имущества, злоба старика на жену, неясное ощущение своего нового, обязывающего положения как партийца и осиление в себе своей злобы: не исколотил, пусть ее, шут с ним, с добром...— все это неясное, но живое, историческое, движущееся исчезло, провалилось, задавленное литературным штампом, хотя могло бы, если б автору удалось его воплотить в своем рассказе, и привести к своему, свежему, индивидуальному ритмическому построению, к тому что отличает язык данного автора от языка другого.

БЕСЕДА ПЯТАЯ

О ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗЕ

1

Давным-давно, на музыкальном уроке, мне не удавалось взять ноту на рояле. Учитель покрикивал: «Глубже!» «Полнее!» Наконец вскочил обеими ногами на стул, прыгнул с него всей тяжестью на пол и сказал: «Вот так надо взять эту ноту, понимаете?» И я взяла ноту правильно.

Много раз в своей литературной работе я вспоминала этот замечательный урок. И когда не удавалась передача в словах «эмоции», я мысленно брала на себя всю ее тяжесть, чтобы ухнуть ею сверху вниз, наполненно, глубоко, словно музыкальною нотой. Когда же не выходила «мысль», я представляла себе, что рву деревце, и тужилась ухватить его настолько крепко, у корня, чтобы вытащить с корнем, а не оборвать. Отсюда у меня воспиталось постепенно очень интимное, про себя, ощущение, что художественный образ есть прежде всего объем, который надо передать сполна. Но что это за объем, в каких измерениях он слагается, где и в чем искать его полноту, я много не задумывалась, а поставила перед собой этот вопрос впервые, когда три рабочих-автора, прикрепленные ко мне для занятий, спросили: «Как надо создавать художественный образ?»

К этому вопросу я их сама подвела. Дело в том, что три автора, меж собой не знакомые, по возрасту разные,

по профессии не схожие (слесарь, строитель-сезонник из крестьян и железнодорожник), принесли три папки с романами,— казалось бы, три новых мира, потому что они жили, работали в условиях совершенно неодинаковых, но, словно сговорившись, мои три автора, описывая завод, контору и общежитие сезонников, наделили своих героев такими схожими, условными жестами и словами, таким одинаковым языком, что пропало почти все отличие среды и все те особенности профессионального опыта, какой несомненно имелся у каждого.

Между тем общеупотребительные глаголы, ставшие в литературе связками («вздохнул», «проговорил», «вскрикнул», «опустил глаза», «закашлялся, чтоб скрыть смущение» и пр. и пр.), говорят о выработанной системе рефлексов совершенно определенной исторической среды.

Нет ни малейшего сомнения, что у рабочего и крестьянина есть своя система рефлексов, связанных с характером их труда, с особенностями их быта; нет сомнения, что у них есть жестикуляция и привычки к таким движениям, каких еще не «шаблонизировали» в литературе, потому что их мало или вовсе не знают. Например, старая банальная связка — «он привычным жестом отбросил от себя папиросу» или «вздохнув, он хрустнул пальцами» — совершенно как-то не подходит к системе жестикуляций рабочего, а между тем такие штуки сплошь да рядом встречались в прочитанных мною рукописях, и в то же время там не было новых жестов, даже не было попытки настолько наглядно описать работу на заводе или в поле, чтоб я по описанию могла узнать о ней больше, чем знаю сама. Куда же делось своеобразие моих авторов? Куда делся их опыт, непохожий на чужой опыт? Но, спросив их об этом, я и получила в ответ: «А как надо создавать художественный образ?»

По личному, уже рассказанному читателю уроку я знала, что образ должен потянуть большой объем, то есть передать что-то не поверхностно-случайное, а глубоко причинное, уходящее корнями в глубину. В комнате, где мы занимались, висела красочная репродукция со старой картины Сарьяна: оазис, хижина среди пальм,

тёмная женщина перед дверью, крупные, как обоймы, кокосовые орехи наверху под маковкой пальмы, а справа, на переднем плане, больше всех по размеру, потому что ближе всех, голова верблюда, только одна голова. Но, посмотрев на эту голову, можно было с величайшей уверенностью сказать, что верблюд и д е т, что голова принадлежит д в и г а ю щ е м у с я животному, что с каждым шагом эта голова плавно опускает и подымает кадык и бубенец под нею звенит. Откуда родится это убеждение? Оттого, что образ т я н е т, а тянет он, разумеется, по десятку реальных причин и переданных рукою художника деталей: должно быть, тут и косточка, высовывающаяся при ходьбе, и характерный сдвиг кадыка, и обвислость губы, не бывающая у верблюда при неподвижном состоянии, и, главное, та неестественная линия веревки (качнулась вбок), какая тоже выдает движение. Нужно, следовательно, так уметь подавать художественный образ, чтоб полная сумма его деталей умела тянуть то логическое развитие образа, которое находится как бы за его материальным пределом.

Таков был мой первый ответ на вопрос. Верблюд понравился рабочим-авторам, они сделали правильный вывод: чтоб дать образ, надо, значит, очень хорошо и всесторонне изучить предмет в его движении, потому что художественный образ должен в представлении читателя н е б ы т ь н е п о д в и ж н ы м, а с п о с о б н ы м к р а з в и т и ю.

Но что же это такое — предмет в его движении? Крупнейший из материалистов систематиков древности, Лукреций Кар, первый дает намек на возникновение художественного образа из суммы движений, взятых как развитие.

В книге «О природе вещей», говоря о происхождении языка, он дает изумительные стихи, где «образ действия» как бы п р е д ш е с т в у е т «форме развития», точь-в-точь так, как у художника его образ должен предшествовать всему развитию заключенного в нем движения:

Чувствует каждый, на что свои силы способен направить:
Прежде еще, чем на лбу у теленка рога показались,
Он уж сердито грозит и враждебно бодается ими;

И не успели еще зародиться ни когти, ни зубы
У молодого потомства пантер и у львят, как они уж
Когтем и лапою бьют и пускают в защиту укусы.
Птичий весь, далее, род полагается — видим — на крылья
И охраняет себя движением трепетным перьев [1].

Если мы, представляя себе своего героя в любом единичном действии (ходьбе, взгляде, вскрике, вздохе), в этом представлении определенного рефлекса будем держать весь объем вызвавших его причин и заложенных в него следствий, мы сумеем передать его таким словом, эпитетом, глагольной связкой, метафорическим рычажком, что все детали образа примут характер передаточных (от того, что было, к тому, что будет), и художественный образ выйдет правдив и реален. Обычно такие образы даются в творчестве бессознательно, особенно у больших художников. Но не всегда. Пробуя себя на незнакомом поле, пытаясь передать то, с чем ты лишь очень приблизительно можешь эмоционально отожествиться, ты необходимо должен думать, выбирать и проверять. По одной страничке из рукописи «Воскресения» мы знаем, как кропотливо Толстой собирал каждую мелкую подробность в наружности Катюши Масловой: курчавость и глянцевитость волос, нездоровую белизну лица, косость взгляда; как пробовал он выбрасывать то одну, то другую, прибавлять, заменять; как проверял их на дальнейшем развитии типа, прежде чем остановиться на том строгом и ограниченном букете мелочей, который и сделался художественным образом Катюши, синтезом полного объема ее человеческой судьбы в прошлом и будущем. Можно было бы исчерпывающе раскрыть параллели между этим «прошлым и будущим» и между чертами внешнего облика Масловой, но это — отдельная большая тема для целой диссертации, и я удовольствуюсь только одним примером: в выборе деталей Толстой несомненно искал таких, какие помогли бы объяснить проституирование Катюши. Он подыскивал черты, в одно и то же время бывшие чертами ее ранней,

---

[1] Стихи 1033—1040, в переводе Ф. А. Петровского.

чистой молодости: готовность, уступчивость,— а теперь ставшие признаком «гулящей девки», по которому ее с первого взгляда безошибочно чувствуют и арестанты, и заседатели, и конвойные. Катюша в детстве — «с черными, как мокрая смородина, глазами»; у Катюши-арестантки — это те же, но «опухшие» глаза. У девочки «милые твердые красные губы» с привычкой морщиться, и эта привычка осталась у взрослой женщины. Девочка часто и густо краснела, в гулящей девушке — нездоровая серая белизна. Неустанно подчеркиваемая у быстроногой и легкой Катюши «невысокая грудь»,— у арестантки «высокая грудь». И каждая из этих деталей помногу подчеркнута, живет своей внутренней логикой, оправдана с начала до конца: влажность глаз (цыганское происхождение!), морщение, резкое чередование румянца и бледноты (так называемая «лабильность», неустойчивость сосудистой системы, страстность), грудь женщины, много «живущей», но почти не рожавшей и не кормившей в свои 27 лет, и ко всему этому косость глаз,— страшный, гениально обдуманный Толстым штрих, где сочетается мотив «зазывательности» и в то же время «безнаказанности» для того, кто соблазнит Катюшу, потому что косой, не фиксируемый взгляд как бы понижает чувство вашей ответственности «лицом к лицу» с таким человеком, как бы уводит от прямого столкновения с ним. Это очень длинное и неуклюжее объяснение, но объяснить образ всегда значит огрубить и удлинить его. Важно, что Толстой внешние черты сделал безошибочными выражениями судьбы Катюши-девушки, Катюши — гулящей девки и Катюши — «кающейся Магдалины», наделив ее образ неувядающей, не уничтожаемой временем, бессмертной художественной силой.

Итак, уже в первый урок мы с моими учениками пришли к пониманию образа как объема и к возможности контроля над ним, проверки его через представление о дальнейшем развитии того целого, что этим образом охвачено.

«Словно модель, которую сделаешь, а она сама себя проверит тем, что «пойдет» или «не пойдет»,— так сказать, по ходу своей работы оправдается»,— сказал в

конце беседы самый внимательный из моих слушателей.

Казалось бы, секрет создания правдивого образа как будто приблизился к нам, но уже через несколько дней я увидела, что приблизился далеко не достаточно.

Один из моих добровольных слушателей, не принадлежавший к упомянутой выше группе, студент-сельскохозяйственник, принес рассказ, написанный по всем правилам «образа как объема предмета, в движении». К сожалению, рассказа у меня нет под рукой, и, запомнив извлеченную из него «мудрость», я совершенно забыла и его сюжет и людей. Но недавно, просматривая газеты с предвыборным материалом, натолкнулась на вещь, во всем своем внутреннем несовершенстве и во всем характере своих недостатков, почти абсолютно, до смешного, совпадающую с рассказом моего студента, и, мне кажется, разобрав эту вещь, я не сделаю большого прегрешения против истины.

Вот ее содержание: старая работница-депутатка приходит, как снег на голову, в чужое учреждение и тотчас начинает наводить необыкновенную чистоту на пыльные углы, убирать залежалый мусор и ненужные архивные папки, ввергая усталых и обленившихся сотрудников в полную растерянность и конфуз.

Наведя, наконец, чистоту на мебель и растерянность на служащих, она открывает им, что умеет шутить и улыбаться: оказывается, во всех учреждениях, где бывает работница, она привыкла требовать награды за активную работу, то есть «проводов с ужином и речами». Устраивают и тут ей ужин с лимонадом и речами, во время которого служащие бормочут благодарственные речи, а сами то и дело бегают в соседнюю комнату, чтобы «поговорить по телефону». Желая разузнать, что это за неугомоный телефон такой, депутатка лично идет в соседнюю комнату, видит водку с селедкой и вместо ожидаемого «распека» наливает и себе рюмочку, выпивает, крякает и говорит, что больше нельзя, потому как у нее «поврежденное сердце».

Бывают в жизни нереальные или бледные случаи, а художник, взяв их в оборот, неожиданно превращает

ги случаи в бессмертные по реализму; но бывает и по-другому: простые и естественные житейские случаи под пером беллетриста иной раз теряют всякое правдоподобие и становятся невыносимо фальшивыми.

В свое время, до революции, простой и страшный, но естественный по тогдашнему ходу жизни эпизод (ночью в мороз у магазина замерз беспризорный ребенок) послужил неисчерпаемым источником совершенно дикой фальши в так называемых «рождественских рассказах» о замороженных младенцах. С нашей работницей, вероятно хорошей и правильной женщиной в жизни, произошел в литературе именно такой неприятный случай: ее зафальшивили.

Женщину в платке, энергичную, властную, автор хотел показать в двух разрезах: и как она умеет общественно работать, и как она умеет отдохнуть и повеселиться. Но чтоб ярче выдвинуть и первый и второй моменты, он употребил плохое условное средство, обычное в фарсах и шаржах, средство искусственного снижения фона, умаления партнеров для придачи положению центрального образа наибольшей выигрышности. Таким образом, все поголовно служащие несчастного учреждения оказались олухами, грязнулями и безвольными трусами, присюсюкивающими перед выходками работницы; но как только равновесие среды было нарушено, как только точка приложения сил нашей работницы оказалась условной и сниженной, так неизбежно и достоинства главного образа не только не выиграли, но шаржировались. И тут произошла еще одна, самая сильная, неприятность с автором: он подчинился соблазну сделать акцент на «модной социальной эмоции». Дело в том, что, к сожалению, и у нас тоже возможны в искусстве «замороженные младенцы». Что они такое? Они — использование определенного сюжета для снабжения читателя постоянной чувствительной разрядкой, именуемой «умилением». Привычка «умиляться» обычно возникает тогда, когда большие страсти, в том числе исторические, начинают искать себе выход не в действии, а в ощущении этого действия, как уже совершенного. Умиляться обычно привыкают в разное время на разные

вещи. Был такой период, когда у нас в литературе за-умилялись на аскетизм ответственного работника, от-дававшего всего себя работе без памятования о семье, писали невыносимые истории об инженерах или секре-тарях райкома, никак не успевавших в течение трех дней съесть обеденную котлету или прочесть письмо от жены. Сейчас писатели начали умиляться на другое: на поощрительное снисхождение к «человеческим сла-бостям», в том числе и к «выпивону», музыке с танцами, франтовству в одежде, и уже легкие перья строчат рас-сказы, повести, комедии, где высмеиваются завженот-делом в кожаных куртках (вчера умилявшие) и тро-гательно умиляют секретарши парткома в элегантных шелковых джемперах и изящных туфельках.

Эта привычка сводить к «умилению» большие и серьезные общественные сдвиги в быту и психике води-ла также и пером нашего сочинителя. В результате: вместо чудесного, живого, нужного искусству образа работницы-депутатки он сделал образ *очередного ханжества*, ханжества в допущении «удовольствия после трудов праведных», сменившего ханжество «вели-кого горения» в работе, не оставляющего времени ску-шать котлету.

Что произошло с автором очерка о депутатке, про-изошло также и с моим студентом-литкружковцем: оба искренне пытались дать образ человека именно как синтез развития, вмещающий все его живые черты и об-щественные и личные. Почему же не удался образ? Да потому, что в создании художественного образа мало стремиться к полноте его субъективного развития, а надо еще найти правильное, жизненно верное, а не шар-жированное соотношение этого развития со всей средой, его определяющей, иначе образ потеряет свою убеди-тельность и превратится в шарж.

II

У Тургенева в «Записках охотника» есть рассказ, из-вестный менее других. Называется он «Контора». В этом рассказе Тургенев в самом начале несколькими штрихами дал противно-аляповатый и даже гротескный

образ, как будто вовсе противоречащий обычному милому и задушевному тургеневскому типажу: он вывел сидящего на ступеньках бани дюжего парня, поющего под гитару нечто несусветно-слащавое, так и проставленное Тургеневым всеми буквами алфавита:

Э-я-фа-па-са-тыню удаляюсь
А-та перекарасных седешних мест.

Что это за тнп? Откуда он взялся? Порождение каких сторон русской жизни? Для чего приведен Тургеневым? Наши писатели, и особенно молодые, бесконечно начиняющие свои романы всякими вставными сравнениями и неизвестно откуда и куда проходящими через книгу случайными людьми и предметами, вероятно, ответят, что просто-де «красочный тип» попался Тургеневу на охотничьей прогулке, а оттуда и перешел в рассказ именно как «красочный тип».

Но большие художники — великие скупцы, у них нет случайного, и что уж идет в работу, то в ней и работает, а не просто «сидит». Прочитав «Контору», мы видим величайшую экономию Тургенева, его искусство одним образом предварить весь рассказ. Именье принадлежит сумасбродной барыне, должно быть, побывавшей за границей. Сама она так и не показывается, но читатель узнает ее «насквозь». Барыня построила контору, наполнила ее целым штатом, управляет письменными приказами, ничего не отпускает и не разрешает без письменного приказа с двумя подписями, приказа, который, кстати сказать, неграмотным адресатам читают вслух,— а тут же у нее под носом приказчик взяточничает и деньгами и вещами, творятся несказуемо дикие и бессмысленные вещи. И вся эта смесь Европы и Азии, когда прочитаешь рассказ до конца, так сразу, двумя строками, и запоминается вам в образе дюжего парня с его невыносимой слащавостью под гитару:

Э-я-фа-па-са-тыню удаляюсь
А-та перекарасных седешних мест.

Большое искусство незаметно передает вам путем жизненно верных, скупо отобранных, тихо, но метко действующих образов подлинное и незабываемое пред-

ставление о жизни, запоминание ее во всей жизненной конкретности.

Чем хорош парень на ступеньках? Да тем, что каждая черта его дана в глубочайшей внутренней связи со средой, в которой он возникает. Это уже то крайнее развитие образа, которое можно назвать реальным символом, максимально большим объемом, вмещающим жизненную правду самого парня как жизненную правду всего явления в целом, то есть всей конторы, всей системы управления сумасбродной помещицы, всего либеральничающего крепостничества времен Тургенева.

Вторым условием правдивости художественного образа и будет, следовательно, его связь со средой. Студент-литкружковец, когда я указала ему на фальшь его рассказа и прочитала в виде примера «Контору», попросил у меня учебник, пособие, какую-нибудь подходящую книжку по этому вопросу. Такого учебника и пособия добиваются почти все без исключения начинающие авторы, а их у нас нет, и не знаешь, что дать ученику. Я обещала поискать и честно стала искать, но лишь спустя год нашла то, что нужно, а студент мой уже сгинул куда-то, потерялся в большом городе Москве, и я могу лишь крикнуть ему через пространство и время: если еще хотите пособие по созданию образа, хотите прочесть интересную книгу о том, как научиться подавать образ человека в связи с историческим развитием его среды, то прочитайте замечательную книгу: «Лекции» Эйве о шахматной игре!

Никакой шутки в моих словах нет. Напав на небольшую книжку голландца Эйве, который побывал у нас на шахматном турнире [1], я извлекла из нее больше пользы, чем из многих специальных работ по литературоведению. Рекомендую эту книжку начинающим авторам, да и зрелым моим собратьям, самым серьезным

---

[1] Победа Эйве над чемпионом мира Алехиным не является ли, кстати, в некоторой степени его умением исторически понять характер и степень мастерства своего противника, то есть нащупать его лимиты, обусловленность этих лимитов, и поэтому вернее нанести удар?

образом. В ней Эйве в форме биографии знаменитых шахматистов изложил историю шахматной игры. Для человека, не знакомого или очень по-дилетантски знакомого с этой историей, шахматы кажутся отвлеченным искусством, чем-то вроде математики. Но, подобно тому как непрерывно д в и ж е т с я математика от открытия к открытию, приобретая самую настоящую эмпирическую историю, так же точно движутся и шахматы от открытия к открытию и тоже накапливают настоящую историю, где есть своя «античность», первобытный период, «средние века», несколько различных этапов буржуазного развития и, по-видимому, намечается и социалистическая эпоха. Но если обычная история людей складывается из развития и изменения общественных форм, то история шахмат, как и всякого искусства в его отвлеченном (староидеалистическом) изложении, складывается из жизни и опыта последовательно живших великих мастеров-шахматистов. Лекции Эйве, к сожалению, написаны не марксистом, но, давая историю мастера как этап развития истории всего мастерства, они позволяют понять, в чем состоит и с т о р и ч н о с т ь образа.

Правда, историчность эта очень одностороння и формальна, и среда, которую берет Эйве (технология шахматной игры), искусственно вырвана из развития самого общества; правда, мы тут имеем не марксистскую историю шахмат, а идеалистическую историю шахмат, но для наших целей (связи развития образа с развитием его среды) на первых порах можно удовольствоваться и этой книжкой. Представьте себе, что вам в руки дали портреты и самые подробные биографии Эль-Греко, Андерсена, Морфи, Стейница, Ласкера, Капабланки и вы узнали до тонкостей, кто из них что любил и кушал, на ком был женат,— словом, все, кроме того, как он играл в шахматы. Как вы думаете, получили бы вы подлинное знание, подлинные образы этих людей? Нет, не получили бы. Но изучите каждого из упомянутых выше мастеров в связи с тем, что сделали они для развития шахматной игры, и вы, даже не зная других сторон их биографий, получите живую галерею незабываемых по яркости и силе образов.

Именно такую вещь и проделал Эйве.

Он дал раннего шахматиста Эль-Греко во всей прелести его наивной, авантюрной, детски-смелой и элементарно-хитрой игры, похожей на первые приключения дикаря на чудесной неведомой земле, все богатства которой еще скрыты от взгляда. Человек, не предчувствуя их, занимается лишь наивным хищничеством, грабежом ее открытых щедрот, взятием «фигур», нападением без всякой стратегии, врасплох и оглушая противника.

Он дал волнующую по красоте и трагизму фигуру Пауля Морфи, опять почти ничего о нем как о человеке не говоря, разве только, что он готовился неудачно на адвоката.

Но когда Эйве раскрывает перед читателем двумя-тремя партиями «стиль Морфи», вы видите Морфи, видите всего человека Морфи, в исключительном обаянии его замечательного образа, который сложился перед вами на фрагменте общей истории развития шахмат как выражение последнего этапа авантюризма, так называемой «открытой игры».

А после Морфи — осторожный Стейниц, зачинатель закрытой игры и таких афоризмов, как «Атакующий всегда стоит хуже атакуемого» и «Составляй себе план, соответствующий положению». Человек, о котором мы знаем только то, как он осторожно играл в шахматы, но в то же время об его игре в шахматы знаем, какое место занимала она в истории общего развития игры,— человек этот входит в наше воображение полновесным, живым образом.

Отсюда вывод: представление об отдельном явлении получает высокую художественную конкретность, когда мы научаемся давать его на фоне развития большого исторического целого, чью небольшую часть оно, это явление, собой представляет.

Но и такая историчность — только этап в развитии образа. Чтение лекций Эйве замечательно для нас тем, что мы уже сами в чтении неизбежно восполняем исторический объем образа его социальным объемом.

III

Самый сильный упрек, какой делался советскому писателю, был упрек в неумении создать образ подлинного большевика. Начиная с пильняковской схемы «кожаной куртки» и кончая шолоховским Давыдовым, в котором нет уже никакого схематизма, а весь он, наоборот, очеловечен до последней мелочи,— в длинном ряду образов большевиков, несмотря на огромное их различие по степени жизненности и по таланту передачи, одно неизменно выпадает, не находится, чувствительно отсутствует в каждом из них. Я набрела на это «одно» в своей работе, когда с лишним три месяца обдумывала, пожалуй, самую трудную главу «Гидроцентрали» — «Маркс и Вейтлинг». Мне нужно было в этой главе вывести восемь членов бюро ячейки. Самые разные, самые несхожие партийцы! Как и в чем объединить их, я знала: дать общий стиль партийного человека — это было понятно, это воспринималось ежедневно в работе. Но вот в чем и как показать различие? Иными словами, чем именно определяется разнообразие типажа большевика, ведь не тем же только, чем «вообще» определяется разнообразие людских типов. Копнув глубже, видишь, что и для остальных людей такого «вообще» не существует! Как раз в эти месяцы я прочитала интересную книжку, где было рассказано о портном Вейтлинге. Ухватилась за эпоху Маркса, историю рабочего движения тех лет, борьбу Маркса с Вейтлингом, и это безмерно мне помогло в работе, дало нить, по которой я принялась классифицировать типаж членов бюро. Но лишь отойдя на четыре года жизни от окончания своего романа, я вижу, что, хотя выбрала правильный путь, однако же прошла только начало этого пути. То единственное, чего не хватает всем нашим образам большевиков, заключается в понимании совокупных черт этого образа на фоне развития не только данного партийца, а на фоне развития всей истории партии. Она одна только и может до конца расшифровать перед нами наличие того

или иного партийного типажа во всем его разнообразии.

Недостаточность работы, проделанной мной, и состояла в том, что, изучив эпоху «Маркса и Вейтлинга», я не села тщательно изучать историю партии, а вслед за нею историю армянской компартии со времен ее подполья, майского восстания и других характерных этапов. В них я получила бы большое подспорье, верный ключ к тем данным моего одинокого художественного чутья, которые подсказали мне фигуру Степаноса, например, или милиционера Авака, или секретаря ячейки. Так вот, неполноценность, какая-то еще незадачливая, неклассическая, не полностью (до художественной формулы!) насыщенная густота и правдивость образа большевика в наших произведениях тесно связана с неумением (от незнания!) воспринять любой партийный тип на фоне общего развития партии. Мы не даем его в прямом смысле слова общественно-исторически.

Не забудем, что любой персонаж из близкой и хорошо знакомой нам среды мы бессознательно даем исторически. Например, у Малышкина в «Севастополе» его Шелехов в каждом слове, поступке, движении души раскрывает связи, подготовлявшие его социальный облик и в далеком и более близком прошлом, связь с историей развития той части разночинной интеллигенции на Руси, которая вышла из сельского мещанского сословия; а то, что матрос Зинченко у того же автора подан в противоположность Шелехову мистификаторски, таинственно выступая на миг, на два отдельным мазком из темного фона, внеисторически,— ничем не детерминировано. Если он все же мимолетно похож на большевика, то в силу таланта большого художника, умеющего так замечательно замаскировать свое незнание полноты предмета двумя-тремя яркими пятнами, художественным чутьем, отдельным штрихом угаданной правды, что у читателя появляется обманчивое впечатление мнимого объема, как бывает от нарисованного ретушировкой на плоскости куба или шара.

Мы подошли, таким образом, к необходимости знать

историю партии, знать историческое ее развитие вовсе не только потому, что этого требует от нас содержание нашей работы, а потому, что без этого знания мы не способны будем создать и верную форму, углубить образ до полной его художественной правдивости. Ведь происхождение художественного образа так же зависит от типа, как происхождение бабочки от «куколки», а тип — явление глубоко общественное, складывающееся в историческом процессе.

Данная «среда» теснейшим образом связана с развитием всего общества в целом, и потому внеисторическая трактовка типа немыслима ни в каком искусстве и никаким художником, а тем более у нас.

Огромная удача «Чапаева», полнота образов командира и комиссара, и зависит, мне кажется, от того, что самим сюжетом вещи (перевоспитание «стихийного» большевика теоретически подкованным большевиком в сознательного члена партии) подсказано историко-типовое раскрытие образа.

БЕСЕДА ШЕСТАЯ

О ЖАНРЕ

I

Лет двадцать назад в «эстетиках» главное место уделялось разбору «содержания и формы», вообще содержания и вообще формы.

Но, когда я сейчас, в занятиях с начинающими авторами, попыталась свернуть на протоpенную дорожку и заговорить о привычных понятиях, мои слушатели своими вопросами превратили отвлеченное понятие формы в более ясное для них понятие жанра.

Старая эстетика мало интересовалась жанром. Между тем наш рабочий писатель не только вопросы, но и свою работу ставит первым долгом в пределах жанра. Он приходит к вам как романист, новеллист, очеркист; он у вас спрашивает: «Как надо строить рассказ?»; «Дайте, пожалуйста, пробную схему повести»; «Чем отличается очерк от рассказа?»; «Можно ли в роман вставить очерк?» В моей практике это острое прямое внимание к жанру было так ново для меня, что я сказала как-то об этом одному из учеников.

«Как же, нельзя без спецификации,— ответил рабочий-автор,— это и на конвейере стоишь, стараешься охватить побольше операций, переходишь с одной на другую, а тут вдвойне интересно понять, в чем суть».

Ответ заставил меня призадуматься о том, что ведь мы, старшие писатели, и раньше и нынче очень мало интересовались, в чем суть жанра, которым мы пользуемся. Больше того, когда среди нас возникло течение против всякого условного жанра, за голую «литературу факта»,— ни мы, ни наша критика, порядком и по заслугам потрепавшая это течеиие, не отозвались на него своевременной для той поры постановкой самой проблемы о жанре. Между тем эта проблема могла бы свести все поднятые спором вопросы к одному — наиважнейшему вопросу всякой эстетики: что такое искусство и чем оно отличается от жизни.

Вдумаемся в смысл приведенной мною реплики начинающего автора. Будучи настоящим рабочим человеком, привыкшим иметь дело с операциями, то есть с пограничными вещами, потому что всякая отдельная операция всегда граница,— он, приступая к овладению искусством, видит границу между искусством и жизнью не в том, в чем видела ее старая эстетика, не в «элементах художественного»— ритме, сравнении, метафоре и тому подобном (на каждом шагу встречающемся и в самой жизни, хотя бы в лепете ребенка, речи бабушек, письме друга...),—а он видит ее в первую голову, по привычке, тоже в пограничной вещи, в замкнутом жанре.

Разумеется, ставить между жанром и искусством знак равенства — такая же дичь, как воображать, что стакан гарантирует вам превосходное вино. Можно по всем правилам написать роман или сонату, и они не будут ни на иоту художественными, тогда как и в строке Гомера и в безрукой Венере Милосской налицо подлинное искусство.

И все же представление о жанре как о замкнутой пограничной «операции», где эстетика может нащупать разницу между тем, что такое искусство, и тем, что такое жизнь, это наивное представление таит в себе плодотворнейшие выводы для художника. Почему? Да потому, что если мы станем усердно разбираться в высокой художественности разрозненной строчки гекзаметра и безрукой статуи, мы без всякого за-

труднения откроем, что высокохудожественными делает их та самая законченная цельность, то достигнутое совершенство целого, которым удалось отдельные художественные элементы сковать при помощи «жанра» так, что даже в неполной, разбитой статуе, отдельной вырванной строке они присутствуют и отгадываются.

Быть может, именно от недостаточного внимания к жанру как к проблеме эстетики у нас налицо до сих пор такое положение вещей, когда интереснейшими сводками о «жанрах», классификацией типовых форм, начиная с кувшинов, кончая литературными памятниками на египетских папирусах,— больше занимаются археология, история религий, история культуры, нежели искусствоведение.

Мы сейчас увидим, что получается, когда задумаешься о жанре примерно так, как это сделал мой рабочий-автор, но прежде вернемся к похороненному, хотя и далеко не исчерпанному спору с противниками условного жанра и открытыми гонителями романов, повестей и рассказов. Это тем более важно, что так называемая «коллективная книга» (запись с голоса живых людей), прививаясь у нас все крепче и крепче, может возбудить кое в ком надежду, что старым «формам» скоро выйдет конец.

Из чего исходили противники жанра? Из огромной интересности и полноты нашей действительности; из яркости ее документов — съездов, совещаний, докладов; из несравненной силы наших газет,— во-первых. Из неуменья воплотить все это в старом условном жанре романа с его трафаретной, снижающей нашу быль завязкой и развязкой,—во-вторых. Из общего «кризиса жанра», разговоры о котором дошли до нас от дореволюционных годов декадентства и символизма,— в-третьих. В этих исходных положениях кое-что правильно, кроме «общего кризиса жанра», который если и чувствуется, то на Западе, а не у нас. Еще во второй половине XIX века польский романист Пшибышевский пытался подставить вместо романа — лирический монолог, в котором рвал фразы так, чтобы они «пресекались», «срывались», усугубляя бесформенность текста. Были попытки ввести в литературу понятие музыкаль-

ного жанра; Андрей Белый свои четырехчастные повести называл «симфониями». Сейчас в Европе почти и не мечтают о многотомных фабульных романах, какие во множестве появлялись после Французской революции, в начале XIX века,— например, добрая сотня романов с продолжением Понсон дю Террайля («Рокамболь») и др. Даже четкая форма английского детектива вылилась в сумбурный и безответственный бред Уэллэса (Wallace), не рискующего продолжить свою хаотическую фабулу на два тома.

Такие монументы, как десятикнижие «Жана Кристофа» Ромэна Роллана, «Дитя человеческое» Андерсена Нексе или попытка Жюля Ромена воскресить связанную цепь новелл,— единичны и делают своей осью не единство фабулы, а историю одной жизни.

У нас же наоборот: стихийно растет количество серийных романов; завязка не успевает разрешиться в первом томе, так обильно многословие автора, теряющегося перед богатством жизненного материала. Рассказ, написанный изолированно, вдруг обнаруживает непреодолимое сродство с другими рассказами того же автора и почти естественно сгруппировывается вокруг единой темы («Голубая книга» Зощенко). Отсюда не борьба против жанра, а борьба за овладение жанром у большинства наших писателей. Многие из них учатся рассказу, словно впервые начали писать, словно для них он только что возникший литературный жанр; и не только никто не скучает от формы «старого романа», а, наоборот, скучают по форме старого романа, учатся композиции, разбирают, как открытие для себя, новыми глазами построение новеллы и повести у классиков, у старых западных мастеров, переносят замкнутый жанр рассказа в лирику, от Маяковского до поэта Дементьева.

Поиски крепкого жанра — характерная черта в советской литературе, очутившейся перед невиданным богатством материала и содержания. Эти материал и содержание надо воплотить, удержать, передать в искусстве — как и при помощи чего? Мыслимо ли сделать это без всякого жанра?

Вернемся к «литературе факта» и посмотрим, что

она противопоставляет художественному жанру. Она ему противопоставляет так называемое «документированное произведение» — художественно воссозданный, удачно смонтированный документ. Но какими средствами автор монтирует этот документ и делает его художественным? Попробуйте проанализировать лучшие наши очерки, и вы без труда убедитесь, что интересными, художественными и сильными делают их не одни элементы «художественности» вообще (эпитеты, сравнения, диалоги), а именно элементы жанра, — цельносюжетного рассказа, — вкрапленные авторами там и сям в очерк и создающие местами иллюзию у читателя, что «документ» превращается в цельный сюжет, с завязкой и развязкой.

Любопытно проследить у Ленина построение одной из его блестящих статей — «Бей, но не до смерти» [1].

Случай, о котором он пишет, произошел в конце января 1901 года в Нижнем-Новгороде. В газете это происшествие могло бы занять строк пять-шесть петита: пьяного крестьянина Воздухова отправили в часть для «отрезвления», и там полицейские его так избили, что крестьянин умер; на суде (с сословными представителями) трех полицейских приговорили за это к четырем годам каторги, а околоточного надзирателя, руководившего избиением, — к месячному аресту.

Такое насилие составляло повседневную и обычную практику любой полицейской части в дореволюционной России. Обыватели до такой степени привыкли к нему, что могут воскликнуть: «Нашли чему удивляться! Убили пьяного мужика в части! То ли еще у нас бывает!» (Ленин, там же). И вот, в обстановке равнодушия и привычки, для читателя, наслышавшегося «и не того еще», автор должен о «самом обычном факте» рассказать так, чтоб не только вас мороз по коже продрал, но чтоб любой читатель в рассказе о преступлении нашел главного виновника убийства. Обратимся к тексту.

---

[1] В. И. Ленин, Сочинения, т. 4, стр. 363—377; означенная статья — первая в числе трех, под общим названием: «Случайные заметки»; опубликована в апреле 1901 г. в журнале «Заря».

Назвав событие «несложной фабулой» (то есть применив к голому факту словечко, взятое из арсенала условного жанра!), Ленин ведет свой рассказ определенными жанровыми приемами очерка. Сперва он захватывает читателя экспозицией происшествия, сделанной якобы под протокол, где эпизод битья передан так:

«Бьет со всего размаха, бьет в лицо, в грудь, в бока, бьет так, что Воздухов все падает навзничь, все стукается головой об пол, просит пощады».

А показанья свидетелей: «Уж так били, так били»,— говорила одна арестованная женщина,— «что у меня инда все брюхо от страстей переболело».

Потом Ленин дает постепенное (не сразу, а по частям) раскрытие того, за что в действительности Воздухова, названного вначале «пьяным», послали в часть; повторно, по мелочам, приводит свидетельства, что Воздухов вовсе не был пьян, а только слегка «выпивши», а пьяны были полицейские, его избивавшие. «Посмотрите, какую массу естественно напрашивающихся вопросов никто не потрудился даже выяснить». И дальше — целый букет этих вопросов, проанализированных, как в романе, с утайкой про себя главной решающей детали: «Зачем ездил Воздухов к губернатору?», «Почему и за что били Воздухова?», Почему не допрашивается извозчик Крайнов, который привез Воздухова к губернатору?, «Обратите внимание... как бьют полицейские». Весь этот лабиринт анализа нужен Ленину не для того, чтоб «оправдать» Воздухова, а чтоб сгустить тучи над главным преступником: «Несмотря на явное противоречие в показаниях этих свидетелей, суд не принимает ровно никаких мер для выяснения вопроса...», «суд не хочет выяснять вопроса» (разрядка моя. *М. Ш.*).

Что же это за суд такой?

Здесь можно понять все своеобразие литературной работы Ленина. Начав разбор приговора, Ленин, переходя к вопросу о суде (то есть каким судом судится данное дело), заменяет изобразительный язык очеркиста прямым языком историка-публициста:

«В 1887 году был издан закон, по которому дела о преступлениях, совершенных должностными лицами и против должностных лиц, изъяты из ведения суда присяжных и переданы суду коронных судей с сословными представителями. Как известно, эти сословные представители, слитые в одну коллегию с судьями-чиновниками, представляют из себя безгласных статистов, играют жалкую роль понятых, рукоприкладствующих то, что́ угодно будет **постановить** чиновникам судебного ведомства»[1]. *(Разрядка моя.)*

Казалось бы, перейдя на обычный язык публициста, дойдя до основной темы заметки, до обличения самодержавия, Ленин может сразу почувствовать себя у цели и так продолжать дальше. Но вместо этого он спешит снова к замедленному, жанровому развитию показа суда, чтоб на следующей странице, сюжетно, с реминисценцией из Пушкина, почти художественно охарактеризовать тех самых сословных представителей, о которых он уже успел дать исчерпывающую публицистическую характеристику!

«Вот волостной старшина,— я имею в виду провинциальный суд,— конфузящийся своего деревенского костюма, не знающий, куда деть свои смазные сапоги и свои мужицкие руки, пугливо вскидывающий глаза на его превосходительство председателя палаты, сидящего за одним столом с ним. Вот городской голова, толстый купчина, тяжело дышащий в непривычном для него мундире, с цепью на шее, старающийся подражать своему соседу, предводителю дворянства, барину в дворянском мундире, с холеной наружностью, с аристократическими манерами. А рядом — судьи, прошедшие всю длинную школу чиновничьей лямки, настоящие **дьяки в приказах** поседелые, полные сознания важности выпавшей им задачи: судить представителей власти, которых недостоин судить суд улицы...»[2]

---

[1] В. И. Ленин, Сочинения, т. 4, стр. 368.
[2] В. И. Ленин, Сочинения, т. 4, стр. 370.

Мы видим, что Ленин мастерски использовал очерковый жанр в своей публицистике.

А как же Воздухов? Что с ним дальше? Зачем он ездил к губернатору, и какая в этом деле собака зарыта? [1]

Именно так должен спросить читатель. Или подумать. И если только одним намеком, полуосознанным ощущением он захочет узнать, что дальше, то задача доказать огромное действие примененных в публицистике элементов очерка,— эта задача выполнена. Ведь даже простого цитирования очерковых мест из публицистической заметки Ленина достаточно, чтобы возбудить у читателя интерес к тому, чем дело кончилось, как если б речь шла о фабульном рассказе!

Можно ли сомневаться, что Ленин употребил жанровую подачу материала в своей заметке отнюдь не случайно?

II

Что же это такое — «жанр», и в чем его секрет?

Ответим прежде всего на вопрос: почему в больших классических жанрах, которые еще живут, еще радуют, еще восхищают нас, еще кажутся нам бессмертными,— почему в них так часто, противореча высокой жизни всей их формы, устаревают, делаются элементарными, изжитыми, невозможными для заимствования концы этих жанров? Каждый музыкант до сих пор может с огромной для себя пользой изучать структуру бетховенских симфоний, и даже самый крупный из современников без стыда признается, что он не дорос до нее. Но тот же музыкант, слушая последние такты окончания этих симфоний, знаменитую старомодную тонику,— обычай на долгой, несколько раз для убедительности повторяемой, ясной как дважды два, простейшей гармонии заканчивать слож-

---

[1] Воздухов не был пьян, а ездил к губернатору жаловаться на полицию.

ный драматический мир звуков,— знает так же бесспорно, что он уже перерос эту тонику и что музыканты нашего времени уже не хотят заканчивать симфоний этой классической гармонической конечной точкой.

Приведу пример литературный. Любой из нас, писателей, читая романы Диккенса, будет восхищаться их сложной контрапунктической структурой, умением вести зараз множество сюжетных линий, переплетать их и сводить к целому, да и не только восхищаться, а и с пользой для себя изучать Диккенса. Но стоит любому из нас дочитать Диккенса до той последней странички, где «окончание»,— и мы уже знаем, что «мистер по-прежнему острит, мисс вышла за такого-то, а бедная Джерри... а старый добряк Том... а пони мистера Уорда... а мать молодого Джима...», обстоятельнейшие перечисления, чем для каждого из действовавших лиц, зверей и предметов закончилось или определилось земное их существование[1]. Мы уже знаем, что эта последняя страничка, эта манера Диккенса оканчивать, последний вздох его сложной формы,— она устарела, она отжила, и хотя она бесконечно нравится нам в его романах, учиться тут нечему, и ни один современный романист не станет так заканчивать сейчас свой роман.

Между «тоникой» Бетховена и «последней страничкой» Диккенса — роковое сходство: оба бессмертно живут в своих жанрах, и оба уже исторически лимитированы — в манере их оканчивать. Концы умерли, атавизировались, отжили бесконечно раньше всей формы! Почему? Да потому, что именно в окончаниях, вернее — в самых концах жанров и скрывается секрет происхождения жанра.

Очень не хочется переходить на отвлеченный язык, но я волей-неволей прибегаю к старому Гераклиту. Пусть молодой, начинающий художник подошел к непрерывному потоку жизни, куда «дважды в одни и те

---

[1] См. также «Шагреневую кожу» Бальзака, «Дворянское гнездо» Тургенева и т. д.

же струи» никогда не удается ступить ногой, ибо струи «проходят», и пусть этот художник захочет создать произведение искусства из куска виденной и пережитой жизни. Пусть стремится он максимально правдиво воплотить эту жизнь. Но одна условность при самой крайней любви к правдивости все же неизбежно войдет в его работу: необходимость из бесконечного потока жизни продумать конечное произведение искусства, свести линию в круг. Сущность любого жанра в искусстве и есть такое ограничение материала (строительная площадка), при котором начало может быть сведено к концу, а сюжет как бы создает тот «масштаб», без которого полотно жизни не уляжется на данной площадке. Ясно поэтому, что конец в произведении искусства и есть наиболее условная и наименее реалистическая из всех частей композиции, и, как таковая, она несомненно и отмирает скорей, чем остальные части данной композиции. Но в то же время конец есть и наиболее неотъемлемая часть в каждом жанре, поскольку именно в ней и с нею произведение искусства получает свою «спецификацию», то, чем оно отличается от жизни.

К сожалению, концы, как таковые, никогда отдельно не изучались в произведениях искусства и никогда не были самостоятельной главой эстетики, разве что в музыке, где мы имеем такое понятие, как «кода», и где всякое гармоническое новшество прежде всего резко изменяет способ заканчивания. Эту убыль в эстетике мы в дальнейшем постараемся хотя бы бегло и в наметке восполнить, но сперва расшифруем только что данное нами определение.

Что это значит «сущность жанра в ограничении, при котором начало может быть сведено к концу»? Что это значит «сюжет создает тот масштаб, без которого полотно жизни не уляжется в данном ограничении»? Выше я упоминала, как много могло бы дать эстетике изучение истории материальной культуры, если б она (эстетика) не предоставляла великодушно почти все материальные формы, от папирусов до надгробных плит,— археологам, историкам и востоковедам. Изучая эти материальные формы, без труда убеждаешься, что

надгробные памятники на кладбище — последнем этапе существования человека — почти у всех племен и народов служат колыбелью,— первым этапом развития человеческого искусства. Могила для архитектуры, надгробная плита для скульптуры и живописи, эпитафия для литературы — это те зародышевые «жанры», те естественные «ограничения», в которых укладывается первоначальный и естественный масштаб,— жизнь и смерть отдельного человека,— являющийся первым сюжетом, где начало может быть сведено к концу.

Существует мнение, что в Египте литературные жанры начались именно с похоронных эпитафий. Замечательный «Рассказ египтянина Синухета», являющийся «представителем реалистического романа в египетской литературе» [1] (классической эпохи Среднего царства), есть ведь не что иное как литературное развитие жанра эпитафии,— высеченной надгробной надписи. Вот что говорится у проф. Тураева по этому поводу: в нем (в рассказе) «...все естественно и соответствует эпохе и действительности, начиная с формы. Последняя заимствована из надгробных надписей биографического характера, в которых изложению от имени героя предпосылается перечень его должностей, эпитетов, его имя, и затем слово «говорит» вводит прямую речь в первом лице» [2].

Итак, первый реально наблюдаемый круг явлений в жизни — судьба и жизнеописание одного человека от рождения до смерти — послужил в Египте исходным пунктом и для образования литературного жанра,— первого реалистического романа.

---

[1] Цитирую по труду проф. Б.А. Тураева «Рассказ египтянина Синухета и образцы египетских документальных автобиографий». Москва, 1915. В серии «Культурно-исторические памятники Древнего Востока».

[2] Там же.

Но «Рассказ египтянина Синухета» дает нам возможность заглянуть не только в происхождение жанра; он дает ключ и к последней тайне жанра, к тому, что представляет собой «конец» художественного произведения. Рассказ Синухета оканчивается типичными религиозными образами и представлениями, связанными с египетским культом мертвых.

А «культ мертвых» для автора рассказа является «мировоззрением» его эпохи, гвоздем ее нравственной системы. Не зная этого мировоззрения, художник н е с м о г б ы жизненно верно (а не только условно!) извлечь «концы и начала» из потока современной ему жизни и дать ц е л о е, з а к р у г л е н н у ю ф о р м у с в о е м у п р о и з в е д е н и ю, потому что конец определяется именно тем, во что верит современное художнику поколение. Те же рудиментарные остатки изжитых «концов», которые уже раз оказали нам службу, могут раскрыть для литературоведа и исключительную свою насыщенность идеологией данной эпохи,— стоит ли перед этой идеологией в убеждении данного художника плюс или минус, исповедует ли он ее сам, или отрицает. Они, то есть концы, почти всегда морализуют, указывают конечный идеал своего общества, говорят о победе добра и наказании зла (Диккенс) или безнаказанности зла и бесплодности добра (Теккерей,— обратная сторона той же буржуазной морали!); они выдают мечту о той окончательной, полной гармонии общества (тоника Бетховена), которая детски-наивно и в то же время величественно предваряет собою долгие годы и века борьбы за подлинную возможную на земле общественную гармонию.

Но выдавая все это, «концы» художественных произведений указывают и на тот факт, что всякое настоящее искусство, стремящееся, по разуму и духу своего времени, дать з а к о н ч е н н у ю к а р т и н у б ы т и я, тем самым выполняет и п р о р о ч е с к у ю ф у н к ц и ю, забегает вперед историческому процессу. И, сгибая линию в круг, стремясь создать целое, оно передает будущим поколеньям не только п а м я т к у, но и п р о е к ц и ю своей эпохи. Вот в чем ведущая, передовая, бессмертная сила искусства.

Какую же роль будет играть жанр, и каким должен быть жанр в нашем социалистическом мире?

История литературы учит нас, что именно в период молодости класса крепнет и оформляется жанр, наиболее тесно и мотивированно сближаясь с жизнью. И наоборот — он начинает распадаться в эпохи декаданса, когда общество теряет перспективу. Отсюда ясно, что у нас, в нашей литературе, ни о каком кризисе жанра речи не может быть,— наоборот, мы на пороге его расцвета, и если мы еще не всегда умеем «сводить концы с началом», часто не умеем заканчивать наших произведеиий, не умеем выдвигать и создавать новые жанры, то отнюдь не только потому, что мы еще плохие художники, а и потому, что мы еще плохо владеем философией нашего века, системой его великих идей.

И с этой точки зрения совершенно понятен процесс, происходящий на наших глазах в литературе: интерес писателя к округленному документу эпохи — автобиографии нового человека, стенограмме съезда. Только объясняется это стремление до сих пор неправильно. Не смерть всякого жанра, не бегство от него, как думают наши «леваки» и сторонники документальных книг, а наоборот — инстинктивная тяга к источникам нового жанра, к тем естественным формам, где начало и конец сведены к единству при помощи нравственной и мировоззрительной системы нового мира,— вот что обозначает такая тяга. Возможно, что из докладов и автобиографий, из стенограмм и изумительных фотографических снимков нового, молодого лица человеческого — родится позднее тот крепкий жанр будущего искусства, о котором сейчас мы даже не в силах догадаться. Одно только ясно: еще ни разу в мире художник не был поставлен в более благоприятные для создания жанра условия, чем в наши дни, когда нам доступно небывалое ясновидение на «концы и начала», прошлое и будущее исторического процесса.

БЕСЕДА СЕДЬМАЯ

О НОВОМ ЧУВСТВЕ ВРЕМЕНИ

Как-то давно я зашла в антикварный магазин. Среди всякого добра в уголку стоял маленький старый туалетный столик-тумбочка, а на нем большие, довольно громоздкие, пышно и затейливо изукрашенные, так что циферблат тонул в огромном массиве их сложно затейливой оболочки,— кабинетные часы, предназначенные, видимо, для каминной полки какого-нибудь дворца. Часы показались мне слишком вычурными, но цена... Неимоверность этой чудовищной цены так меня поразила, что я подозвала продавца. Лениво взглянув, продавец даже и объясняться не захотел, а вызвал «оценщика». Подошел человек уже не молодой, с обыкновенным лицом, обвел пальцем по воздуху, повторяя какой-то бронзовый завиток на часах, и сказал только одно магическое слово «Буль».

Теперь я знала, почему дорого, вернее, почему так случайно дешево продается эта старая вещь,— длинная цифра после слов оценщика сразу съежилась.

Человек, служащий в мебельном магазине оценщиком,— не ученый, не теоретик и вряд ли даже читал книги об искусстве. Он — антиквар, профессия сравнительно недавнего происхождения и чисто практическая. Но именно практичность этой профессии и позволяет увидеть в действии одно из самых сложных и решающих понятий старой эстетики. Поглядим же на это понятие в действии.

Оценщик произнес слово «Буль». Нигде на часах этого слова как будто вырезано не было. Больше того: не было ни единой пометки, указывающей на год, место, фамилию, не было значка фирмы или мастера, по какому можно было бы догадаться о них. Оторванные, вероятно, от большой мебельной группы, эти часы затерялись в нашем времени сиротой-беспризорником, кусочком неведомого мира, без имени и без паспорта. Откуда же оценщик мог узнать, что перед ним детище далекого века, осколок пышной империи, создание рук знаменитого французского мастера-мебельщика Буля? У него был только один измерительный прибор — глаз. Оценщик определил часы на глаз — по совокупности признаков, создающих стиль. Витиеватость и сложность переплетающихся линий с веночками, лицевыми наугольниками, башенками, обшивкой вдоль ребер, бронзовый шнурок рисунка, нагромождение круглого и полукруглого в форме отделки и частей — это все, так же как чистота и элегантность выделки, качество материала, форма предмета — было неотъемлемой особенностью Буля. Здесь счастливо соединились и стиль эпохи и личный стиль художника, дающего этот стиль своей эпохе,— и совокупность признаков оказалась такой бесспорной и точной, словно перед оценщиком «формула Буля» легла с достоверностью любой химической формулы.

Но химик может обидеться. Он скажет, что сравнивать нельзя, что его формулы математичны и что, независимо ни от какой широты и долготы, ни от каких условий, в любом времени и пространстве, H_2O будет равно H_2O, будет означать воду и воспроизводить воду, а формула Буля — не математика: она может всегда обмануть, и если ее воспроизвести, то это будет ничего не стоющей подделкой и имитацией.

Сказав так, химик, конечно, будет прав, но с точки времени эстетики (а может быть, и самой истины!) именно эти минусы, какие он ставит перед формулой Буля («не отвлеченная», «не воспроизводима», «не гарантирует от обмана»), и являются величайшими ее плюсами, величайшим превосходством «формулы стиля» по сравнению с любым, более отвлеченным понятием

эстетики. Почему? Потому что она историзирует стиль, потому что «формула Буля» стала по сравнению с другими, более отвлеченными формулами, исторически конкретна.

Ограничения, лишающие стиль права считать себя математическим выражением абстрактного отношения, наполняют отвлеченное понятие стиля определенным временем, определенным пространством, принадлежностью к определенному творцу, и если все другие понятия эстетики (ритм, гармония, композиция, архитектоника, образ, метафора, рифма, рисунок) могут превратиться (и превращались) в голые упражнения формальной логики, могут быть объяснены (и объяснялись) вне времени и пространства, как отношения, существующие независимо и «вообще», то стилю в старых эстетиках не в пример посчастливилось; он единственный приобрел исторические показатели, и его нельзя ни изучать, ни преподавать «вообще», без привлечения на помощь живой истории.

Я это испытала на себе. До революции я преподавала в Донской консерватории «Введение в эстетику». Чуть дело доходило до стиля, всякие логические определения иссякали у меня; я брала мелок, подходила к доске и старательно рисовала три колонны: дорическую, ионийскую и коринфскую. Но объяснить слушателям эти три главных греческих стиля, раскрыть их происхождение и форму без путешествия в историю (раскрыть суровую простоту дорической колонны без архаики гомеровского периода; мягкую гармонию ионийской без классики золотого Периклова века; изнеженный контур коринфской без влияния азиатских культур в эпоху упадка Греции) оказывалось совершенно невозможно. А уж раз ступив на почву истории, я чувствовала ее у себя под ногами куда более твердой и реальной, чем почва логики.

Меня самое начинало поташнивать от десятка пустых логических определений «прекрасного» и «красоты», старательно зубрившихся моими слушателями, определений, где учебники соревновались друг с другом в таком идеальном очищении понятия, чтоб к нему

нельзя было больше придраться, или, точнее, чтоб ничего конкретного в нем больше не осталось. Свежей струей, воздухом широчайших просторов, неожиданной богатейшей помощью со стороны самой жизни вставало для меня благодаря понятию «стиль» пусть еще ребячески-наивное, гегелевски-схематическое, но все же — настоящее социологизирование эстетики, все же — настоящая необходимость опереться, излагая стилевые особенности готики, ренессанса, барокко, ампира, рококо, на какую-то наглядную концепцию «исторического процесса».

С тех пор у меня как у преподавателя сохранилось большое и нежное доверие к понятию стиля. В глубине души я считала, что это детище эстетик, вышедшее наперекор им на историческую дорогу, тем самым ближе всего подошло к нашему времени и его легче всего будет преподавать нашим начинающим авторам.

И с этой надеждой в один, как говорится в старинных рассказах, «прекрасный день» я провела перед начинающими рабочими-авторами честную лекцию о стиле, с доской, мелком в руке, иллюстрациями в папке и всеми нужными путешествиями в историю, как это делала раньше. Но — тут опять употреблю старинный оборот — «каково же было мое удивление», когда действие этой лекции на слушателей оказалось совершенно непохожим на прежнее!

Старые мои слушатели, научившись различать стиль, обнаруживали более живой интерес к прошлому; перед ними как бы по-новому открывались музеи и библиотеки, расцвечивалась дверь в историю, и ненавистная хронология обрастала плотью и кровью. Каждому из них изучение стиля служило как бы свежей зарядкой для того, чтобы захотеть повернуть лицо назад, по-новому заинтересоваться тем, что было. А «то, что было»,— прошедшее время человечества,— оно-то и называлось на нашем языке «историей». Между тем новые мои слушатели (самому старому из них было 34 года) восприняли лекцию не как толчок для более заинтересованного взгляда назад, а как повод для неожиданного вопроса о настоящем. Один из них встал и сказал:

— Это вы нам разъясняете прошедшие стили. А сейчас как? Желательно, товарищ, чтоб вы нам объяснили, какой у нас стиль на сегодняшний день.

И уж если до конца выдержать беседу в стиле старинного рассказа, мне сейчас пришлось бы написать: «Я так и ахнула». Я действительно была поражена, потому что, сколько мне помнится, за все полтора года преподавания в Донской консерватории (да еще пристегнуть сюда преподавание в Ленинградском институте истории искусств в 1922 году) я ни разу не получила от слушателей такого вопроса. Что означает этот вопрос? Он выражает потребность в стилевом ощущении своей эпохи. Но это идет вразрез с установившейся нашей традицией в понимании стиля, да, пожалуй, и в понимании истории. Ведь и то и другое мы как-то привыкли связывать больше с прошедшим, чем с настоящим временем. Тут нельзя было сразу ответить, а хорошенько еще подумать, и я сказала «стоп» и перенесла беседу в собственную внутреннюю лабораторию мысли, перед которой проблема стиля еще никогда не возникала в таком освещении.

Традиция в понимании стиля, да, пожалуй, и в понимании истории заключается в том, что мы связываем и тот и другую с потоком жизни, уходящим от нас на некоторое расстояние. Если разобрать, каким образом делается видимой для нас та совокупность признаков, что зовется «стилем», то мы можем сравнить ее с голубым цветом неба. Подобно тому как синева неба есть концентрат расстояния, то есть видимость, возникающая благодаря очень большим пространствам,— так и стиль есть концентрат времени, становящийся тем яснее видимым, чем большее число лет отделяет его от нас. Отсюда совсем особое ощущение своего времени, как бы находящегося за скобками и стиля и историй.

«Своя эпоха» часто казалась современникам неясной, расплывчатой, смешанной. Из этой ее смешанности и стилевой неясности они делали вывод, не слишком уважительный для современности. Жалобы на бесстильность своего времени можно найти чуть ли не у всех современников самых блестящих в стилевом отношении

эпох, но только стилевой блеск этих эпох, невидимый для их современников, стал видимым уже не для них, а для их потомков. Именно на чувстве бесстильности своего времени (еще лучше выражается оно русским лирическим термином «безвременье») и основана такая страсть, как коллекционерство, страсть, превращающая обыкновенные бытовые изделия, игравшие в свое время чисто служебную роль (мебель, посуду, фарфор), в предметы украшения и любования, потому что это предметы далекого прошлого.

Но откуда же рождалась странная рыночная стоимость времени, по которой то, что прошло, казалось стильным и ценилось очень дорого, а то, что есть, казалось бесстильным и нестоящим? Какие психологические факторы формуют эту цену времени, набавляя за вчера и сбавляя за сегодня? И должны ли они существовать всегда?

Я не собираюсь давать здесь ученый трактат или диссертацию, а то бы заговорила о старых особенностях домарксовой теории познания, только «объясняющей» мир, а потому неизбежно схватывающей его при помощи реминисценций как нечто готовое; о старой домарксовой статистике, которая все еще развивается по инерции, оформляя и подсчитывая имеющееся, возможное, случайное как формы, уже данные в самой природе вещей; о старом, тесно с ней связанном, «хвостистском» восприятии мира, еще живущем во многих из наших художников. На эту тему сказано немало в бессмертных книгах классиков марксизма. Но, оставаясь на позиции простой человеческой психологии, я попытаюсь ответить тут на вышеприведенные вопросы по возможности проще.

Все мы знаем, что Маркс назвал астрономически долгую полосу истории, которую мы учили еще в школе по частям как «доисторическую», «первобытную», «древнюю», «среднюю», «новую» и «новейшую», не чем иным, как только «предысторией». Во всей своей незапамятной долготе она, оказывается, все же еще только «предыстория», и вовсе не потому, что за ней пойдет еще большее количество тысяч лет, а потому, что за ней последует существенно другое развитие общества. Наша

история не будет «происходить с людьми» как нечто случайное и роковое, а будет «делаться самими людьми» как нечто вполне сознательное, обдуманное и предусмотренное.

Скоро два десятка лет, как мы, пионеры истории, делаем ее по-новому. Каждый школьник знает у нас, что для этого надо рабочему классу взять в руки власть и правильно применять к жизни «ключ истории» — марксистское понимание исторического процесса.

Но если знание прошлого дает марксисту правильное понимание настоящего, то в стране, где марксистское сознание стало господствующим, не может не измениться и психологическое ощущение времени. Слово «история» получает в наши дни явно новое музыкальное звучание не только как «прошедшее время», но и как творчество сегодняшнего дня. Разве не говорит об этом странная тяга к истории как к самому современному и своевременному занятию, охватившая наши фабрики, заводы, учреждения, предприятия, даже стройки; любовь к юбилейным датам, небывалое развитие стенограммы, небывалое чувство «творения истории», тут же на глазах, в многочисленных событиях нашей жизни вроде совещаний, съездов, пленумов, сессий,— тяга, отнюдь не превращающая нашу жизнь в позу и не лишающая ее непрерывной гибкости?! И разве не валит с ног это чувство истории как неустанного — без остановки — пути из сегодня в завтра неутомимо-творческих работников наших газет?

Я назвала только несколько первых симптомов изменения нашего чувства истории. Но их нельзя не заметить. И вопрос моего слушателя о том, «какой у нас стиль сегодня», его желание знать стилевое чувство своей эпохи,— это, быть может, тоже симптом новой психологии человека, начинающего чувствовать историю как нечто впереди, а не позади и желающего ВИДЕТЬ стиль, в создании которого он хочет участвовать сознательно.

БЕСЕДА ВОСЬМАЯ

О ЛИТЕРАТУРЕ КАК НАДСТРОЙКЕ

Вопрос, казалось бы давным-давно решенный, сделался у нас предметом страстной дискуссии. Спорщики говорят: поскольку язык — явление не надстроечное, не исчезает с исчезновением базиса и одинаково обслуживает разные базисы; поскольку язык — явление не классовое, он общенароден и служит связью для всего общества в целом,— то не следует ли пересмотреть с этой точки зрения и вопрос о литературе, об искусстве? Можно ли без оговорок, целиком, отнести литературу и искусство к надстройкам и только надстройкам, приравняв их в этом отношении к политическим и правовым учениям и учреждениям?

Поставив этот вопрос со всей прямотой, некоторые участники обсуждений отвечали на него: нет, невозможно считать литературу и искусство надстройками. Больше того, кое-кто из выступавших предлагал сделать специальные оговорки, «прибавить параграф» о том, что-де для литературы (и особенно русской литературы, которая всегда отличалась в ряду мировых литератур своей связью с народом и защитой интересов народа) надо сделать исключение, надо выделить ее из числа других надстроек, определить ее специфическую особенность.

Из чего исходили товарищи, решавшие, что литература — не надстройка или «не вполне надстройка»?

Они исходили из примеров, казавшихся им неоспоримыми: из фактов жизни, из опыта человеческого вос-

приятия. Они говорили: базис, породивший творчество Пушкина, Толстого, Чехова, Репина, Мусоргского, Чайковского,— давно исчез; казалось бы, с исчезновением базиса должны исчезнуть и они, если искусство и литература — только надстройка. Но они не исчезли; наоборот, они обслуживают новое общество и обслуживают его лучше, чем старое; они живут и глубоко волнуют. Советская девушка, читая Евгения Онегина, плачет над судьбой Тани. Советский народ острее чувствует эмоциональную силу Чайковского, чем его современники, не всегда понимавшие композитора. То же с картинами Репина, Сурикова. Значит, не умирает великое, настоящее искусство; не уходит вместе со своим базисом; значит — его нельзя считать надстройкой?

Кое-кто из выступавших, соглашаясь с тем, что литература и искусство — надстройки, силился разрешить вопрос с другой стороны: почему, в силу каких особенностей образы и эмоции старого искусства могут действовать на человека нового общества; почему, в силу каких особенностей волнуют эти образы подчас даже глубже, чем отдельные произведения советского искусства? И в искании ответа, в попытках найти убедительный ответ для самих себя — отвечали, что ведь есть же у человечества «вечные идеи», «вечные чувства», не связанные ни с каким базисом,— например, любовь мужчины и женщины, любовь матери к ребенку, любовь к красоте природы, к родине, к родной земле. Что̀ надстроечного в этих общечеловеческих чувствах,— спрашивали они,— разве не бессмертны такие чувства при всех базисах и смене базисов? А раз так, то понятно великое действие старого искусства,— оно «так глубоко, с таким совершенством описывало любовь к природе, к ребенку, к родине, к женщине, что обнажило эти чувства до их общечеловеческих корней и само стало бессмертным, неумирающим...»

Короче сказать, товарищи внезапно воскрешали давным-давно пройденную нами ступень сознания, приводили сотни раз опровергавшиеся в спорах материалистов с идеалистами аргументы о вечных, надклассовых идеях и чувствах и в конечном счете возвращались

к тому выводу, что литература и искусство — не надстройки.

Перед каждым советским писателем и литературоведом встала задача — глубоко разобраться в возникших сомнениях и разобраться в них так, чтоб ответить на доводы, приводимые нам «из жизни», из «личного опыта», такими же фактами из жизни, из сознательного опыта, то есть ответить исторически, опытами на опыт. Этим, мне кажется, мы поможем всем сомневающимся легче и лучше понять основные положения нашей материалистической марксистской эстетики, да и сами подвинемся на шаг вперед в теории литературы, все еще бесконечно мало у нас разработанной.

Но прежде всего четко разграничим те вопросы, которые мы хотим решить, споря о базисе и надстройке. Таких вопросов в основном два.

Во-первых: умирают ли, как и всякая надстройка, искусство и литература вместе с исчезновением своего базиса?

И во-вторых: если умирают, то почему, каким образом они продолжают действовать на человека другого общества и волновать его подчас с огромною силой?

Неужели потому, что мы имеем дело с фактами, которые сильнее всякой теории и никакая теория не может их объяснить, потому что она уже, меньше, беднее фактов и потому что, по выражению Гете, часто цитировавшемуся и основоположниками марксизма,— «теория, мой друг, сера,— и зелено вечно-молодое дерево жизни»?

Те, кто склонны так думать, обычно аргументируют своим собственным опытом, лично пережитым, и наглядными фактами, которые, как известно, «упрямая вещь». Почему бы и нам, в ответ на такую, кажущуюся очень убедительной, аргументацию, не обратиться тоже к пережитым фактам, к личному опыту, к истории?

На долю людей моего поколения выпало великое счастье пережить уже в зрелом возрасте величайший для человечества переворот от старого общества к новому. Так вот, не будем начинать с того несомненного, что говорят нам советская молодежь и наш собственный опыт о глубоком влиянии классики, а вспомним то,

что еще свежо в нашей памяти, что мы сами переживали при переходе из одного общественного строя в другой, при ломке и исчезновении старого базиса и начале строительства совершенно нового базиса.

Люди моего поколения помнят эти годы хорошо. Мы помним, как буквально на второй день революции началась ломка устоев старого базиса и закладывание фундамента нового,— непривычно, странно, невероятно казалось многим, как это быстро происходило, следовало одно за другим,— декреты о национализации промышленности, банков, железных дорог, об уничтожении частной собственности на средства производства, об изъятии лишней жилплощади и передаче ее тем, кто жил плохо и тесно, о праве иметь на своем счету столько-то денег, не больше, об основной обязанности каждого советского гражданина — трудиться, участвовать в труде — не трудящийся да не ест,— каждое утро вставало над нашей страной в облаках разрушающегося, падающего, сносящегося, как старый дом, прошлого — и в стропилах, в лесах, в свежих древесных стружках нового, возводимого, закладываемого, строящегося.

Что же в это время происходило с искусством и литературой? До революции, до самого последнего дня перед нею — тогдашнее общество жило и питалось тем смешанным искусством, которое оно чувствовало и воспринимало как свое, современное искусство.

Передовые слои общества читали и любили Максима Горького, реалистов, группировавшихся вокруг издательства «Знание».

Реакционные слои увлекались декадентами, выписывали журнал «Весы». Читалась каждая новая вещь Леонида Андреева, Мережковского, Бориса Зайцева, Ивана Бунина и рядом с ними Арцыбашев, Вербицкая, Нагродская... Невероятную смесь представляли собой театральные афиши.

На сцене Художественного театра шла мрачно-пессимистическая и абсолютно отвлеченная схема Леонида Андреева «Жизнь человека», и многие видели в ней предельное выражение истинной сущности человеческой жизни; в столичных кабачках пел свои «поэзы»

Игорь Северянин; на курортах ставили пошленькую салонную пьеску тогдашнего драматурга Lolo (Мундштейна) «Вечный праздник»,— и все это, во всей разности и пестроте, отвечало потребности, вкусам, социальному заказу тех, кто в то время читал и ходил в театры, а таких, по сравнению с огромным безграмотным массивом народным, была сравнительно небольшая кучка. Горький был представителем рабочего класса в литературе, и это было искусство будущего. Буржуазное общество имело свое современное искусство, обслуживавшее свой базис. И вот, тотчас после революции, мы видели своими собственными глазами, как это искусство умерло. Мы пережили своим сердцем смерть,— сперва моральную, а позднее, с некоторой замедленностью, физическую смерть того, что господствующие классы называли своим искусством и своей литературой и что выполняло для них функцию и познавательную, и развлекательную, и эмоционально-организующую, отвечало на запросы и потребности буржуазной интеллигенции, студенчества, мещанства, тех слоев, кто читал и ходил в театры.

Смерть прежней, современной нам литературы и искусства наступила мгновенно, со смертью базиса. Я различила: моральная и физическая смерть. Но тут необходимо ответить на очень существенный вопрос, что именно понимается под словом «смерть надстройки», как переживается ее исчезновение? Оно пережилось нами так: вокруг нас старый мир рушился; вся жизнь сделалась другой; старые обстоятельства, казавшиеся важными, перестали существовать; народились новые факты и обстоятельства, которые не все тогда понимали, разобраться в которых было трудно, и в так называемом духовном мире человека разбушевалось целое море совершенно новых запросов и потребностей, на которые прежнее искусство просто не могло дать ответа. Оно говорило об отношениях, которые сразу были уничтожены, оно рассказывало о чувствах, конфликтах, стремлениях, возникавших на базе тех уничтоженных отношений и в интересах главного в том прежнем обществе класса; но вокруг нас утверждался

хозяином совсем другой класс, совсем новые законы, права, обязанности входили в жизнь, менялся весь строй быта людского, и старые коллизии, старые сюжеты, старые волнения и страсти уже не «звучали», не существовали, не возникали из этих новых укладов, а возникали иные, и эти иные черты быта, обязанности, задачи обусловливали собой совсем другое, новое содержание искусства. Я уже не говорю о человеке, о приходе на историческую сцену нового типа человека, который для творцов прежнего искусства казался загадкой. Смерть старой надстройки заключалась в том, что ее дальнейшее развитие на прежних основах было уже немыслимо. Общество, интересы которого она обслуживала, исчезло; самые интересы эти исчезли, и развитие данного искусства остановилось, прекратилось. Следовательно, смерть искусства есть прекращение его развития как надстройки на данной общественной основе. Это было ясно, это был исторический опыт, пережитый что называется «своими глазами» нашим поколением. Со смертью своего базиса искусство умерло как его надстройка.

Физическая смерть последовала за моральной. Когда пролетариат смел капиталистический строй и взял власть в свои руки, он потребовал, чтобы искусство и литература служили новому обществу. Те из творцов старого мира, кто поняли и захотели работать на новом базисе, кто чувствовал близость к нему и раньше, кто, наконец, и в прошлом боролся со старым базисом,— остались в новом мире и шли с новым обществом, хотя не всегда до конца шли и не все дошли. Те же, кто был плотью от плоти старого мира — ушли от нас за рубеж. Новая надстройка создается не сразу,— и говорить, как мы все строили и строим новую надстройку, значит — писать историю советской литературы. Я помню, еще в 20-х годах, за неимением и малочисленностью наших советских пьес, ставились старые пьесы; издавались чуждые новому времени книги, особенно переводные,— но любопытно, что их уже не принимал новый человек, тот читатель и зритель, который вставал из огромного, до революции оторванного от культуры народного массива. Помню, в 1923 году в Камерном театре шла

мистическая драма Клоделя о прокаженном короле и девушке, называвшаяся не то «Преображение», не то «Вознесение» и кончавшаяся чисто католическим церковным апофеозом. Мой сосед, студент-тимирязевец, крестьянский паренек, смотрел, смотрел и вдруг, заикаясь, громким шепотом сказал мне: «К-как они смеют нас такой дрянью потчевать? Чего наверху смотрят?» — встал и вышел. Новые потребности миллионного нового общества требовали своей надстройки, люди хотели, чтобы литература, театр, живопись отвечали на их запросы, на их вкусы, выражали их стремленья — они требовали, а мы медленно, туго, с выпадением коекого на поворотах, создавали новую надстройку.

Для советского писателя старшего поколения это был важный внутренний опыт. Борьбу с остатками привычного старого мы наблюдали не со стороны, а в себе самих, особенно в первые годы революции. Большая или меньшая степень близости к старому капиталистическому обществу, в котором мы раньше жили, не всегда, правда, оказывалась решающей в нашей новой судьбе. Например, реалист Иван Бунин, принадлежавший к группе «Знание» (т. е. к писателям, критически относившимся к старой действительности и работавшим методом реализма), очутился за рубежом; а поэт Александр Блок, мистик и символист, честно и искренно, в доступных ему пределах идей и образов, приветствовал революцию и остался работать в Советской стране. На каждом шагу нашей профессиональной работы испытывали мы внутреннее сопротивление старых привычек, старого метода, старых представлений. И когда нас постигали неудачи, то эти неудачи всякий раз оказывались сползанием к прошлому, стремлением обслуживать прошлое, влиянием на нас буржуазной культуры. Не теория, а собственная жизнь ясно и убедительно открыла нам «надстроечный» характер литературы.

Высказывалось мнение, что в ряду других надстроек литература и искусство будто бы более долговечны. Непосредственный исторический опыт, который мы сами, своими глазами, видели, своими судьбами пережили, говорит обратное. Как раз литература, выражаю-

щая отчетливей всего круг идей данного общества, живущего в данный час,— ярче и обнаженней, чем другие надстройки (уголовное право, судопроизводство и т. д.), показала при уничтожении своего базиса смерть этого круга идей, недолговечность, преходящесть надстройки. Забыть пережитый нами опыт нельзя. Не из книг, не из учебников,— мы получили это историческое знание из самой жизни.

Перейдем теперь ко второму вопросу. Нам могут ответить: хорошо, вы говорите о смерти Арцыбашевых, Мережковских, Зайцевых,— мы их не защищаем, не жалко, разговор не об этом искусстве идет. А вот скажите-ка, почему, если надстройка умирает,— живут и с огромной силой действуют на нас Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Толстой? Борис Зайцев умер, но можно ли сказать, что умер Пушкин? Не ясно ли, что он живет сейчас, как, может быть, никогда раньше не жил?

Он живет сейчас, как, может быть, никогда раньше не жил,— совершенно верно! Именно в подчеркнутых словах и заключается ответ,— потому что ответ на этот вопрос подводит нас к другому, с которого началась наша первая беседа, к исключительно важному теоретическому вопросу освоения культурного наследства.

Скажем сразу же нашему незримому собеседнику: в том-то и дело, что Пушкин живет сейчас, как, может быть, никогда раньше не жил. В этом и заключается корень вопроса. До революции Пушкин не воспринимался всем народом. В огромном своем большинстве неграмотный, народ просто не знал Пушкина.

Классово создававшееся искусство воспринималось односторонне, а когда оно воспринималось различными общественными слоями людей, то восприятие это было разноречиво и неоднородно. Вспомним классовую критику величайших наших писателей. В памяти моего поколения, например, еще не стерлось потрясающее действие критики Пушкина Писаревым. На «защиту» Пушкина против Писарева поднимались самые мохнатые зубры реакции. От похвал этих зубров, адресован-

ных Пушкину, становилось больнее, чем от ругани Писарева. Каждый понимал Пушкина с узкой площадки своего дня, своего класса. Те же, кто, как символисты, стремился, в конце века, определить объективное значение Пушкина, лишали его наследство конкретной остроты, приписывали ему отвлеченно-идеалистический, надклассовый, надвременный характер, «вечную правду», «вечную красоту» — с таких позиций, с которых эта вечная правда теряла всякую историческую ценность. Полного раскрытия Пушкина не одиночкой-читателем, а всенародного понимания его поэзии, полного овладения ею, наслаждения ею, использования ее на потребу всего народа до Октябрьской революции не было и не могло быть.

Вот сейчас мы и подходим к ответу на «каверзный» вопрос: «А почему живут и действуют с неотразимой силой, даже сильнее, чем раньше, классики литературы и искусства, когда их базис давно исчез?» Ответ заключается уже в самом вопросе: да вот именно потому, что они действуют сильнее! Действие классического искусства — это не какой-то таинственный голый акт в безвоздушном пространстве. Это живой акт восприятия произведений человеческого творчества, причем воспринимающий всякий раз меняется, представляет собою конкретную историческую силу. И сейчас, в наше время, после Великой Октябрьской революции, спустя три десятилетия строительства нового мира, нового базиса,— классическое наследье воспринимается у нас не классами-антагонистами, не одиночками-любителями, а миллионными народными массами, все ближе подходящими к коммунизму, все быстрее изживающими противоположность между физическим и умственным трудом, все ясней понимающими исторические законы, которые лежат в основе развития общества.

Чуть ли не каждый день говорится и в наших газетах, и в речах, и в книгах о простой повседневной реальности наших дней: об освоении нами всего прекрасного, что выработано человечеством на каждой ступени его развития.

«Освоение» — то есть превращение чего-то путем сознательной работы восприятия в нечто нужное и близкое нашему времени и нашему народу — есть термин, получивший свою великую жизнь именно в социалистическом обществе. И надо его правильно понять. Если до революции чаще всего критика употребляла слово, кстати сказать взятое ею из церковного обихода,— «приобщаться» к культуре, и этим в сущности назывался пассивный путь присоединения читателя к данной классовой ступени культуры,— то сейчас, можно с уверенностью сказать, этого термина, пожалуй, и не услышишь, он все реже и реже звучит и в речах и в нашей печати,— зато все глубже, все современней, все философичней раскрывается термин «освоение». Мы делаем наследие человечества своим. Мы его «осваиваем». Мы им овладеваем путем раскрытия его с наших, своих позиций, с нашей, своей высоты. Мы этим не сами идем к нему и «включаемся» в него, а его приводим к себе и включаем в систему нашей культуры.

Каким путем мы это делаем?

Прежде всего площадка, с которой мы воспринимаем явления искусства, совсем не такая, с какой человек воспринимал искусство до революции. Наше общество живет при диктатуре самого передового класса, пролетариата, класса — создателя всех материальных ценностей на земле, класса, сумевшего стать вождем «в борьбе за свободу народа и за освобождение масс от эксплуатации», класса, который возглавляет в мире движение к бесклассовому обществу, к коммунизму. Говоря о противоречиях во взглядах Толстого и о том, что эти противоречия не являются свойствами личной мысли писателя, а отражением «в высшей степени сложных, противоречивых условий, социальных влияний, исторических традиций, которые определяли психологию различных классов и различных слоев русского общества в *по*реформенную, но *до*революционную эпоху» [1], В. И. Ленин указывает, что правильно понять Толстого можно лишь с позиции «социал-демократиче-

---

[1] В. И. Ленин, Сочинения, т. 16, стр. 295.

ского пролетариата». Напомним эти бессмертные слова Владимира Ильича:

«И поэтому правильная оценка Толстого возможна только с точки зрения того класса, который своей политической ролью и своей борьбой во время первой развязки этих противоречий, во время революции, доказал свое призвание быть вождем в борьбе за свободу народа и за освобождение масс от эксплуатации,— доказал свою беззаветную преданность делу демократии и свою способность борьбы с ограниченностью и непоследовательностью буржуазной (в том числе и крестьянской) демократии,— возможна только с точки зрения социал-демократического пролетариата» [1].

Если пролетариат уже в период своей революционной борьбы мог больше, глубже и правильнее понимать Толстого, чем буржуазная и крестьянская демократия, то пролетариат, строящий и построивший социализм, общество, постепенно под диктатурой пролетариата изживающее классовые различия, становящееся бесклассовым, народ, делающийся день ото дня грамотней, раскрывший непочатую ширь своих дарований, своего природного ума, своей живой любознательности,— разумеется, полнее, глубже, правильнее, чем когда-либо и где-либо до сих пор, понимает классическое наследие русского и мирового искусства.

Когда стали видны вершины коммунизма с его светлыми нравственными нормами, с его идеалами человека и человечества, то весь пройденный путь развития до наших дней, все произведения человеческого гения, человеческой пытливой мысли, человеческих исканий получили свой исторический смысл, свое историческое бытие.

Мы их осваиваем с точки зрения постоянного стремления человечества вперед, то есть путем принятия и раскрытия передовых элементов данного искусства на каждой данной ступени его развития. Мы их осваиваем

---

[1] В. И. Ленин, Сочинения, т. 16, стр. 295—296. Когда Ленин писал это, термин «социал-демократический» еще не был загрязнен предателями социализма, скатившимися к прямому прислуживанию у капитализма.

с точки зрения классовой борьбы, то есть путем ясного понимания и представления о том, какие движущие силы и какой исторический смысл запечатлены в них. Мы их осваиваем с точки зрения полного раскрытия личности самого творца данного искусства во всей сложности его личной и общественной судьбы, во всем живом трагизме его положения в обществе, столкновения с обществом. Мы их осваиваем с точки зрения того метода, метода реальной правды, какой мы считаем в классическом искусстве главным,— и все, что дышит правдой, в чем запечатлена жизнь подлинная, а не выдуманная,— осваивается нами как драгоценное свидетельство прошлого. Мы, следовательно, осваиваем произведения искусства как художественно-совершенные памятники истории общества, истории человеческой борьбы и развития,— и в их глубокой познавательной ценности для нас и в их глубокой эмоциональной силе.

Нам помогает тут Ленин своим указанием о наличии двух культур в каждой культуре. Эти мысли развивает Сталин, говоря о наличии двух наций — буржуазных наций до Октябрьской революции и новых социалистических наций, развившихся и оформившихся на базе старых буржуазных наций после свержения капитализма в России.

Освоение культурного наследства для нашего народа — это не отдельное какое-то занятие отдельных людей вроде чтения и писания статей о прочитанном, а один из важнейших постоянных процессов нашего культурного роста, процессов, которыми охвачены миллионы людей, пропитано сознание целых поколений. Так организуются у нас большие юбилеи великих гениев прошлого, основоположников национальных литератур братских республик, отдельных народных эпосов; так проводятся у нас обсуждения классиков, их преподавание, их изучение; на такой основе должны создаваться у нас и истории литератур и искусств.

Мы видим, как ярко, как полноценно, как глубоко раскрываются в нашей стране литература и искусство прошлого и как сильно наслаждение от них у нашего народа. Но значит ли это, что великие произведения

прошлого — не надстройка? Значит ли это, что они «живут» не в смысле их освоения и получаемого от них наслаждения, а в смысле дальнейшего их развития? Конечно, нет. Развитие и продолжение присуще только живому. Классики не развиваются и не продолжаются, они — пройденная ступень, достигнутая высота. Растут и развиваются как школа лишь созданные ими традиции. И процесс их глубочайшего, яркого воздействия на нас заключается в освоении нами всего того законченного, исторически прекрасного, что заключено в них, и в наслаждении, сопутствующем этому освоению.

Пушкин стал близок нашему народу, как никогда раньше. Имя Пушкина советские воины писали при взятии Берлина на стенах рейхстага. Бесхитростно и прекрасно сказал об этом ленинградский поэт М. Дудин, сражавшийся с фашистами под городом Пушкиным (бывшим Царским Селом):

Под Пушкиным был выброшен десант.
По немцам, разбежавшимся по лесу,
Мой друг, поэт и гвардии сержант,
Из пулемета бил, как по Дантесу.
Потом я помню: сто «катюш» забило,
И едкой гарью с Пулкова несло.
Мы шли в атаку: в самом деле было
Отечеством нам Царское Село.
Потом в Берлине гром отгрохотал.
Мы за победу поднимали кружки.
И кто-то на рейхстаге написал:
«От Ленинграда до Берлина. Пушкин».

В дореволюционной русской поэзии нет ни одного стихотворения, где с такой простотой и категоричностью было бы выражено живое присутствие Пушкина в самой злободневной современности.

Откуда это? Каким образом простые советские люди в напряженнейшую минуту истории могли так близко, так живо почувствовать рядом с собой далекое явление прошлого? Да потому, что процесс освоения культуры прошлого для человека нового мира, для нашего советского человека,— не мертвый процесс, а один из элементов его непрерывного культурного становления.

Посмотрим за рубежи, в страны, где догнивает капитализм. Что там происходит?

Когда на развалинах гитлеровской «империи» открылось перед человечеством моральное и культурное состояние немецкой молодежи, то выяснилось, что эта молодежь едва знает Гете по имени и не может ответить на вопрос, что и как он делал.

Почти невозможно представить себе, чтобы молодой американец, обходящий в магазине даже детектив, вышедший два года назад, и требующий «последнюю марку», «сегодняшний триллер»,— чтобы этот любитель «новизны» стал бы перечитывать Брет-Гарта, Эдгара По, Марка Твена.

У нас отмечен Сталинской премией новый перевод «Божественной комедии», и советский читатель в очередях стоял за каждым ее томом, слал заказы на них из отдаленнейших городов нашего Союза. Но кто, кроме ученых, читает в Италии «в свое удовольствие» великое произведение величайшего итальянского поэта, основоположника национального языка и литературы? Ключи к прошлому, настоящие живые пути эмоционального интереса к прошлому — в старом, умирающем мире утеряны, каким бы парадоксальным и странным ни казалось это на первый взгляд. Поразмыслив, легко это понять. Становление культуры в старом мире, для которого уже нет будущего,— прекратилось, прекращается. А ведь там, где культура уже не растет в будущее, она не может ассимилировать прошлого, соотношение между «верхушкой»: листьями, цветком — и корневою системой нарушено, как у растения в процессе его увядания.

Вот теперь стоит припомнить и «каверзный вопрос» наших собеседований: почему Пушкин, Мусоргский, Репин действуют с такой потрясающей силой, если базис их уже умер? Значит — литература и искусство живут независимо от базиса? Значит, они — не надстройка?

Спорщикам можно было бы ответить вопросом на вопрос: а почему не живут или почти не живут сейчас Чосер для Англии, Марк Твен для Америки, Данте для Италии, Дидро для Франции? Почему в странах империализма не переживают как будто с тою же, как у нас, острою силой собственных классиков, и надо подо-

гревать зрителей цирковыми трюками, чтобы им не скучно было смотреть их на сцене? Но и этот вопрос, для уточнения, потребовал бы нового вопроса: о каком вообще зрителе, читателе, слушателе идет тут речь? Искусство доступно там лишь небольшой верхушечной части народа. В странах народной демократии: в Китае, в новой Германии — за дружественными нам рубежами — мы уже наблюдаем другой процесс: пробудились и втягиваются в сознательное творчество истории широкие народные массы, и для них распахнулись картинные галереи, театры, библиотеки, музеи, для них ожила национальная классика,— они начали великий исторический процесс освоения культурного наследства.

Освоение прошлого — не временное явление в нашем новом обществе и не параграф школьной, учебной программы,— это, как я уже выше сказала, один из живых, постоянно действующих элементов нашего культурного становления. Во время Отечественной войны очень остро пережили мы тот новый факт социалистической экономики, что даже в самые трудные дни отступления в нашей промышленности не прекращалось расширенное воспроизводство, иначе сказать — не прекращался процесс укрепления и роста нашего базиса. И в то же время мы видели, что и живое ассимилирование прошлого не только не прекратилось в нашей культуре, а, наоборот, выросло: образы классической литературы и искусства ожили с необычайной силой, помогали в войне, шли с советским солдатом в Берлин, участвовали во взятии рейхстага. Прошлое одаряло настоящее всем лучшим, всем гуманнейшим, что вкладывали в свое творчество мастера ушедшей эпохи,— и оно могло это сделать, потому что воспринимающим его органом стало сердце социалистического народа, целого народа, получившего в руки метод исторического материализма, научившегося читать, разбирать, понимать свое культурное наследство.

Вспомним слова Ленина о невозможности построить социализм без освоения всего культурного наследия человечества: «Коммунистом стать можно лишь тогда, когда обогатишь свою память знанием всех тех богатств, которые выработало человечество... коммунизм

превратится в пустоту, превратится в пустую вывеску, коммунист будет только простым хвастуном, если не будут переработаны в его сознании все полученные знания»[1]. Представим себе процесс этой переработки, этого освоения, объем его, простирающийся и вширь, на всю нашу планету, и вглубь на десятки веков. И тогда ясно станет, насколько этот процесс постоянный, а не временный спутник нашей общественной жизни. Пушкин стал близок и дорог массовому читателю в колхозе, как и в городе. А вот ежегодно выходят новые и новые книги о Пушкине, ежегодно набираются тысячи писем читателей по поводу каждой книги — и во всем этом всегда есть новое и свежее слово, шаг вперед в изучении, в овладении материалом, иногда — совсем неожиданный поворот в этом изучении.

Свыше двух десятков лет в советской науке Грибоедов осваивался под критическим углом зрения,— привлекались материалы, показывавшие его реакционером, церковником, приверженцем крепостного права. Но вот появилась замечательная книга М. В. Нечкиной «Грибоедов и декабристы», где с железной логикой ученого, со страстью большевика, с художественным чутьем историка-поэта прежняя трактовка разбита вдребезги, образ Грибоедова встает на фоне своей эпохи с удивительной ясностью и убедительностью как образ подлинного борца и революционера мысли, и освоение его наследства поднимается на новую, высшую ступень. Такой поворот не может в нашем обществе залежаться в ученом труде на книжной полке,— он неизбежно, широкой струей вливается в народное сознание, меняя и трактовку образов «Горя от ума» в театрах, и преподавание в школе, и угол зрения в университетских курсах, и тенденции в научных исследованиях. А если не сразу вливается, не сразу новая ступень, новое раскрытие ученым старого материала доходит до народа и подхватывается наукой, если оно встречает скрытое или явное сопротивление, как это, может быть, и бывает у нас,— то начинается борьба новатора с приверженцами старого, и в этой благодарной, нуж-

[1] В. И. Ленин, Сочинения, т. 31, стр. 262—263.

ной, живительной борьбе всегда предрешен конец: рано или поздно, а побеждает новое, более высокое понимание. Процесс освоения культурного наследства, таким образом, вовсе не прост и не проходит «без сучка, без задоринки», он осуществляется в борьбе, он не может не проходить без схваток нового, передового со старым и отживающим, он — один из составных, постоянных органических элементов роста социалистической культуры.

Освоение — одна из задач нашего развития — именно потому и возникает для нас во всей своей необходимости, что момент освоения культурного наследства под нашим новым углом зрения (людей социалистического общества, растущего к коммунизму) сам по себе входит в н а ш у новую надстройку, делается одной из ее важных составных частей, поскольку самый метод нашего восприятия культурного процесса, метод исторического материализма, есть главное духовное орудие нашей надстройки. И в этом смысле все лучшее, все прекрасное, что создано человечеством за десятки веков, живет и будет все ярче и проясненней жить в сознании новых поколений как завоеванное нами у прошлого богатство.

Таким образом, коммунизм даст историческое бессмертие всему, что было создано человечеством благородного, честного, правдивого, революционного, стремящегося вперед, к лучшему будущему.

«Освоение», как мы видим, не есть продолжение жизни старой надстройки после исчезновения ее базиса, а пересмотр культурного наследства при помощи метода новой надстройки, для того чтобы все лучшее, обращенное к будущему, передовое в прошлом могло войти в арсенал нашей сегодняшней социалистической культуры как освоенное нами — с наших позиций — наследство.

Жить это наследство в том смысле, в каком мы понимаем жизнь литературы и искусства, конечно, не может; умерли те отношения, которые оно изображало и описывало, умерли те идейные интересы и конфликты, которыми оно занималось. Жизнью этого наследства было бы продолжение всего того, чем оно интересова-

лось, продолжение старых проблем и споров, старых конфликтов и противоречий, когда-то, для старого общества, бывших реальными, а у нас, у нашего общества, потерявших всякую реальность. Само собой, при нерасторжимом единстве формы и содержания непродолжаемы и те художественные формы, в которые искусство и литература прошлой эпохи воплощали свое понимание действительности. Формы эти так же конкретны, как и содержание. Можно учиться у великих мастеров прошлого чистоте и выразительности языка, умению выбирать изобразительные средства, чтобы эти средства правдиво передавали природу, наконец,— важнейшему принципу искусства, чувству меры, умению отказываться от излишка, от ярких, переполняющих воображение богатств образов, красок, сравнений, чтобы ограничить себя только нужным («Мастер показывает себя прежде всего в самоограничении», сказал Гете), но нельзя копировать старую форму, писать «в духе старой формы», подражать старым мастерам, потому что это поведет не к созданию своего, а к стилизации уже пройденного, сделанного, ушедшего.

Случается в нашей литературе, когда вместо освоения прошлого начинается искусственное оживление этого прошлого, чему помогает и влияние чуждых нам буржуазных культур и влияние не вполне уничтоженных в нас самих пережитков старого. Отсюда — очень многие срывы на пути нашего культурного становления, выражающиеся в самых разнообразных фактах. В историях литератур, например, начинается сглаживание глубокой принципиальной разницы между прошлым и настоящим, возникает теория «единого потока», по которой развитие литературы дооктябрьской и послеоктябрьской предстает как единый эволюционный процесс, словно и не было такого революционного переворота, разрыва между прошлым и настоящим, как Октябрьская революция, начавшая собою новую эру в истории человечества. У советского поэта начинается вдруг широчайшее использование всего поэтического арсенала средневековой лирики или еще более далекого древнего эпоса, а вместе с заимствуемой формой — сравнениями, метафорами, гиперболами и

т. д.— незаметно изменяется все содержание, весь тон его поэзии, и в советскую литературу протаскивается нечто совершенно чуждое нашему кругу идей, враждебное нашей культуре, нашей политике, нашему мировоззрению. Этим мнимым «оживлением» старой надстройки не только приостанавливается советское развитие данного писателя, но и процесс правильного освоения самого культурного наследства.

Между тем даже в старой литературе у нас есть замечательный яркий образ недопустимости и порочности такого внеисторического понимания литературы прошлого. Трудно придумать более убедительный пример для всех тех, кто пытается стилизовать свое писание под старину, делает ли это писатель от большого знания старой культуры и преклонения перед ней, или от недостаточного знания старой культуры и ее наивного, некритичного использования. Обращаюсь к этому бессмертному примеру, убедительно доказывающему зависимость бытия литературы от бытия ее базиса.

Жил-был в Испании старый и небогатый дворянин. Начинался семнадцатый век. Вокруг дворянина кипела новая жизнь, богатели и росли города, крепло городское население, купечество, ремесленники; давным-давно отошло в прошлое средневековое рыцарство как реальный политический институт. Вместе со смертью средневекового базиса отошла в прошлое и его надстройка, поэзия трубадуров и миннезингеров, романы рыцарей Круглого стола. Но старое уходило, сопротивляясь, и одним из средств сопротивления была дворянская поэтизация старины. Груды старых рыцарских романов переполняли библиотеки. Испанский дворянин набрел на чердаке на залежи этой литературы и принялся читать ее запоем. Книги подействовали на него необычайно. Романы, представлявшие собою реальную надстройку над реальным исчезнувшим базисом XIII—XIV веков, перенесли его целиком в этот мир необычайных приключений, благородных страстей, выдуманной любви к прекрасной даме, рыцарских турниров, защиты сирот и вдов своим рыцарским мечом и прочее. Отуманенный мозг дворянина поверил литературе минувших времен, он воспринял ее идеалы, ее драмы и

конфликты, ее страсти и убеждения, нравы и обычаи как нечто бессмертное, как вечные категории, присущие всем временам и народам. Ему казалось: стоит только выйти из дому и он очутится в мире этих романов. И старый гидальго на последние средства наскреб себе кое-какое ветхое вооружение и рыцарские доспехи, уговорил добродушного Санчо Панса поступить к нему в оруженосцы, пообещав ему всякие трофеи и блага, оседлал тощего коня, звучно названного необыкновенным именем Россинанта, и выехал в поисках рыцарских приключений и подвигов из дому. Так началась замечательная эпопея Дон-Кихота.

Читатель знает, что за этим последовало. Дон-Кихот очутился не в мире старых рыцарских книг, а в мире новых производственных отношений XVII века. Были как будто и замки; были как будто и прекрасные дамы; были как будто и обиженные сироты и великолепные кавалеры, с которыми стоило сразиться. Но всякий раз, как благородный гидальго действовал, он действовал не реально, а пародийно, попадал в смешное нелепое положение, воевал с ветряными мельницами. Почему так происходило? Потому, что его благороднейшие намерения, его бескорыстные чувства не соответствовали той реальной действительности, на которую они были обращены. Потому, что эти чувства и намерения были взяты напрокат из другой эпохи, заимствованы из «надстройки», которая давно уже отжила свой век вместе со смертью породившего ее базиса.

Трагические приключения доброго рыцаря Дон-Кихота, иначе «Рыцаря печального образа», вскрывают глубочайшую философию, о которой говорили критики в течение трех столетий. Наше время тоже расшифровывает эту философию, но делает это по-своему.

Мне кажется, в Дон-Кихоте со страшной силой и убедительностью раскрывается не только смешная и трагическая сторона, но и ясная для здравого смысла о б р е ч е н н о с т ь всякой попытки жить и действовать в одной определенной действительности с надстроечным багажом другой действительности. Мне кажется, в Дон-Кихоте классически-просто раскрывается

та несомненная истина, что литература есть явление надстроечное.

Замыслы — показать переход человека из одной эпохи в другую путем ли волшебства («Калоши счастья» Андерсена), путем ли особого технического изобретения («Машина времени» Уэльса) — не раз волновали самих писателей и всегда разрешались ими с инстинктивным приближением к правде, к единственно возможному выводу, указанному еще Сервантесом: в их рассказах не один только материальный мир, не одна только техника, хозяйство, внешний облик городов, домов, полей резко изменялись во времени, но и взаимоотношения людей, их интересы, вкусы, нравы, обычаи, так что человек, залетевший к ним из другой эпохи, чувствовал себя не лучше, чем житель иной планеты,— он должен был учиться понимать новые отношения, привыкать к новым обычаям, усваивать новые вкусы и взгляды.

Так, в Дон-Кихоте выражена очень большая мудрость: художественное воплощение той связи, которая существует между историческим обществом и его духовной надстройкой, и того разрыва, той нелепости, какая образуется, когда человек хочет прожить в реальном обществе с идеями, взглядами и намерениями совсем другого общества, другой исторической эпохи.

ТРИ РЕЧИ О ПУШКИНЕ

I

Город Ульяновск замечателен тем, что в нем очень много старой истории и с него начинается новая история.

Новая начинается с дома на Стрелецкой улице, во дворе которого в деревянном флигеле (его сейчас уже нет) родился Владимир Ильич, а старой сколько хочешь на каждом шагу. Здесь и дворянский особняк Языковых, и красный купеческий дом Гончаровых, и минаевские, тургеневские, карамзинские места вокруг, и жили масоны, и гостила грузинская царица, и приезжал Петр I, и приезжал Пушкин.

Если начать рассказывать об Ульяновске, можно в три дня не кончить.

Так вот, в двадцати верстах от него стоит по косогору небольшое село Кременки, а в нем колхоз «Первенство». Село, если приехать зимой,— голая пригоршня великорусского типа изб — хмуроватых, прямоугольных, со скатной крышей, никак не похожих на южные «мазанки» с их глиняными побеленными заборами и вишней в саду.

Кременки ничем решительно не знамениты. Правда, сюда в восьмидесятых годах приезжал на долгушах инспектор народных училищ. Но этот человек ездил по всем деревням своей губернии, а в Сенгилеевском

уезде помнят его десятки сел, помнит и Белоключье, и Лукино, и Подьячево, и сам Сенгилей. Есть старики, которые рассказывают, как он вылезал у ямской избы из саней, собирал сход, как занемелыми от мороза губами, картавя, говорил быстро, горячо, убедительно, и тут же постановляли всем сходом открыть школу,— этот человек был Илья Николаевич Ульянов.

Но Кременки, хотя он и ездил туда, Ильи Николаевича не помнят. Колхоз «Первенство» тоже ничем особенно не выдается. Хоть он и считается передовым, но многие другие вокруг тоже считаются передовыми. На трудодень выдают в нем, кроме всего прочего, яблоки,— ульяновский край — яблочный край,— и в каждой избе их мочат и угостят вас моченым яблоком. Еще в Кременках имеется неполная средняя школа; директором школы комсомолец Алексей Михайлович Круглов. И вот этот колхоз, ничем особенным не замечательный, устроил и провел в ночь под 1937 год конференцию, посвященную памяти Пушкина.

Из газет нам известно, что такая конференция не новость, их устраивали во многих наших колхозах. Но кременской посчастливилось: местные газетные работники, чередуясь, с карандашом в руках, успели ее почти всю записать дословно. Мы поэтому можем уже *изучить* ее материалы. И если раньше газеты, сообщая о факте, делали ударение на нем самом, то есть на том, что колхозник *читает* Пушкина, Пушкин *вошел* в колхоз,—то сейчас, благодаря кременской конференции, мы уже видим, *как* читает колхозник Пушкина и *что́* именно он в нем схватил и выделил.

Искусство, как и политика, имеет свои переломные даты. Такой переломною датой были, например, знаменитые статьи Белинского о Пушкине. Припомним, как и почему они смогли стать переломными. Статьи Белинского были статьями *живого учета*. Их страсть и доказательность покоились на анализе *живого действия* пушкинского наследства в его *практическом* жизненном обращении,— то есть в конечном счете они выросли из потребности нового чтения Пушкина. Ведь не только книга, а и самое чте-

ние может быть законсервировано. Есть замечательное русское выражение — «за семью печатями». Чтение — его установившийся обряд — может запечатать любую книгу семью печатями. Белинский раскрыл семь печатей старого чтения Пушкина, он показал во весь рост другой интерес, другие точки приложения внимания, другие места под другим углом,— какие обнаружил появившийся новый читатель — разночинная интеллигенция, мелкая буржуазия — в Пушкине, и оказалось, что в текстах, как будто давным-давно известных, этот новый читатель видит дальше, чем видели его самые образованные предшественники, видит в них глубже и, главное, видит в них новое. Обнажились корни пушкинской тематики, заметно стало, какие корешки от нее куда ответвились. Словом, появилось новое чтение Пушкина.

Для того чтоб наше время смогло сказать о Пушкине свое слово, равное слову Белинского, нам надо не умножать бесконечно во всех видах и жанрах старое чтение Пушкина, обряд, законсервировавший нам его тексты, а прислушиваться к тому, как эти тексты читает новый в нашей стране человек, что он из них вычитывает и как он ими жизненно пользуется. Скажут,— нельзя слушать Пушкина с голосу малограмотного человека, мы призваны учить этого человека, ставить ему голос, раскрывать ему глаза на Пушкина. Но я спрашиваю: видели вы этого «малограмотного» пушкиниста? Слышали его? Нет? Так посмотрите и послушайте.

II

Идея пушкинской конференции в Кременках родилась через школу. Ребята «проходили в классе Пушкина», они вздумали «читать вслух родителям»; на чтенье «стали сходиться соседи», для удобства «читку перенесли в избу-читальню»,— вот краткая схема развития колхозного пушкинизма, вероятно и не в одних только Кременках.

Но когда мысль — созвать конференцию в своем клубе и сообща потолковать о поэте — оформилась, то

оказалось, что на селе есть и местные силы. Заведующий избой-лабораторией колхозник Александр Дмитриевич Аверьянов, уже не первой молодости человек, на досуге читал Пушкина, знаком даже с Тыняновым. Досуг у него особый: с детства его тянуло на книгу, и колхозники поставили его на нетрудную работу,— заведовать избой-лабораторией. Вот, между прочим, важная черта колхозного быта, нигде в наших книгах еще не подмеченная: расслоение на профессии, происходящее внутриколхозно, в самом организме колхоза, как в цельном обществе, и притом уже не классово, а по причинам разумного «согласованья с природой». Охота пуще неволи. Выбирает себе человек занятие по способностям, и колхоз ему в этом помогает. Случается и так: заболел свой брат колхозник, хороший и работяга. Но ему трудно работать в поле. Сперва, покуда лежит, его поддержат, выпишут ему питательные продукты, потом подучат на другую работу, и вот уже он сидит за кассой, заведует избой, ведет счет. Так оно случилось с молодым, талантливым Синявиным, он болел и развился за время болезни, поглощая на досуге книги. Но и самые занятые колхозники: председатель колхоза Егорычев и председатель совета Вятсков — тоже оказались в числе пушкинистов. Те зачитывались и набирали знания на досуге, а эти работали, организовывали людей на селе и полевом стане и тоже копили опыт. Как дошло дело до конференции, им оказалось очень легко взять тему и обдумать доклад.

На конференции в Кременках мы, таким образом, встретились не с однородной и безликой группой «сельской интеллигенции», а увидели среди докладчиков представителей разных оттенков этой интеллигенции. Надо еще прибавить, что первые докладчики (Аверьянов, Синявин и другие) были беспартийными, а вторые (Егорычев и Вятсков) — партийцы. Чуть не за день до конференции к ним прибавились новые участники конференции.

У одного из них, Карпова, биография сложная. По общему мнению, он «работать горазд». Но при золотых руках у него «загвоздка». Когда был брига-

диром, заметили, что он своему семейству насчитывает лишние трудовые дни. Его сняли. Этот-то пожилой человек, со слегка встрепанным и лукавым лицом мужичка (остальные выбриты, стрижены, одеты по-городскому — пиджачная пара, брюки в валенках, свитеры), обнаружил вдруг особый дар. Пришел в избу-читальню, оперся на палку и тут же продекламировал чуть ли не всю пушкинскую «Полтаву» наизусть. С «Полтавы» перешел на другие стихи и незаметно заговорил собственными ямбами. Его тотчас же включили в конференцию, и он на ней читал своего сочинения стихи, посвященные Пушкину. Так составилась программа: пять докладчиков-колхозников, мальчик Шура Маврин из колхозных ребят и двое местных учителей, один — орденоносец. А местные учителя — это те же колхозники, большею частью питомцы Ульяновского педагогического института.

III

И вот мы сидим в зале колхозного клуба и готовимся слушать. Клуб бревенчатый. Лампы под потолком маленькие, керосиновые. Места мало. На дворе мороз 15 градусов, холод течет в щели, а в клубе жарко: сидят и стоят плечо к плечу 600 человек. В Кременках 500 дворов, и почти каждый двор прислал на конференцию слушателя. Пришли гости и из соседних колхозов, приехали городские. Слово принадлежит первому докладчику, Александру Дмитриевичу Аверьянову,— «Жизненный путь Пушкина».

Честно признаюсь, мы с соседкой, слушая эту первую речь, не могли удержать глаза на сухом месте. Реакция была эмоциональная, сразу на все,— на это лицо с начесом, бритое, городское, но спусти волосы, остриги их скобкой, отпусти бороду, натяни зипун,— и вот он, старый, забитый, излукавившийся от горькой нужды некрасовский мужичок. А мужичка и нет. Стоит, смотрит на вас прямым взглядом, говорит свободною речью, без текста, без всякой бумажки в руках, рассказывает жизнь Пушкина, знакомую нам до

оскомины, но рассказывает, превращая ее почти в легенду, совершенно уже новый человек.

Аверьянов начал: родился там-то и там-то, родители такого-то роду:

«Между собой говорили только по-французски. Родной свой язык считали подлым. Если б не нянька, Арина Родионовна, из наших, из крестьян, пропал бы Пушкин Александр Сергеевич для народа. Нянька обучила его правильной речи, дала ему понятие, как народ живет и чем дышит».

Уже с этого лейтмотива началось расхождение у Аверьянова с тем, как мы, русские читатели, сто лет читали и читаем биографию Пушкина. Первым прочел ее для нас в своем надгробном слове Лермонтов, и на сто лет именно это чтение и звучало правильно. По этому чтению мы давали выход горечи, искали, как шаг за шагом поэт погибал, видели и находили, исследовали и называли все темные силы, служившие его гибели, загонявшие его на смерть. Биография Пушкина была для нас биографией трагической. И отзвуки того, как читали ее мы, у Аверьянова тоже остались, но остались в чужих, взятых у консультанта и легко, сразу же распознаваемых фразах. А там, где он говорил от себя, он проявлял совершенно другой интерес: какие силы, какое доброе вмешательство не дали погибнуть Пушкину, сделали его тем, что он есть,— вот о чем повел речь колхозный докладчик. Обороты его против воли смахивали местами на эпос:

«Готовили из него крупного чиновника, а хвать — вышел народный поэт. И не знал царь, что теперь делать с Пушкиным».

И невольно встает перед вами то, о чем вы раньше как-то меньше думали,— встает хоть и спящая, но великая сила народа, встает русская деревня, добрая сморщенная ладонь как будто слабенькой старушки, но ты не смотри, что она слаба, это «наша»; и цыгане у костра — это «наш брат»; и чеченка и чеченец, в своем ауле работник,— это ведь тоже «наш брат». И несметная сила этих «наших» как будто держит Пушкина сзади, за талию, как в игре «кто перетянет»;

и на той стороне французское чванство, господские фасоны, царь, как из сказки царь; и борьба предстает уже в другом свете: наносное, чужое мешает Пушкину сделаться, а свое, родное, помогает Пушкину, насыщает его, встречается ему на каждом шагу его жизни, подобно разным веточкам, ручейкам и львиным головам в сказках, которые помогают спастись и выбраться. И думаешь, как же богато и счастливо жил Пушкин по сравнению с тем, как жил другой какой-нибудь человек его круга! Сколько мест изъездил, народу перевидал, и какая же силища была этот Пушкин!

«Царь пытается так и этак сжить Пушкина. А Пушкин пишет и пишет. Видя, что ссылками не покорить Пушкина, царь принялся с другого конца. Вызвал его к себе и говорит: я тебе прощаю вольность твоего юношества. Буду сам твоим цензором. Думал царь — перейдет поэт на его сторону. Но Пушкин и на эту удочку не пошел. Хоть он и был дворянин, хоть царь и пожаловал ему чин, но не удалось заполонить поэта, направить его мысли».

Другой, не трагический, а веселый и сильный Пушкин! И, слушая речь докладчика, смутно, каким-то тайным проблеском думаешь, что ведь Пушкин и действительно был отчаянно веселый человек в жизни, почему же мы перестали это в нем ощущать?

Но как же смерть? Аверьянов и про нее нашел совсем другие слова:

«Тут царь Николай разгневался, но прямо напасть на Пушкина не решался. А царские прислужники наняли проходимца, приемыша бельгийского посла, тот и побился с Александром Сергеевичем на дуэли... Так по-глупому сто лет назад тридцати семи лет от роду и погиб человек».

Это было сильно, искренне, убежденно рассказано колхозником, а консультант сидел в зале и разводил в растерянности руками («не по конспекту!»). Было ли правильно старое чтение биографии Пушкина? Да. Судьба поэта, загубленного царизмом, была трагична, и мы, жившие при царизме, видели его судьбу именно с этой ее трагической стороны. Правильно ли передал

биографию Пушкина колхозник? А почему же нет? Ее передал тот, кто свергнул и раздавил царя, свергнул и раздавил кулака, кто отпраздновал новый закон, право на труд и долг труда. Судьба Пушкина не только трагична. И разве этот новый человек в его собственном новом мире не смеет увидеть великого народного поэта с той стороны, с какой он ему понятней? И разве Пушкин все же, несмотря на царизм, не стал Пушкиным? Биография, данная колхозником, тоже правильная, но это новая биография и более полная биография.

Когда Аверьянов под град аплодисментов ушел с эстрады, ему навстречу оживленно и радостно поднялся другой докладчик, тоже имеющий что «сказать от души».

IV

Темой своей Николай Иванович Егорычев, председатель колхоза, взял сравнение «Деревня пушкинских времен и социалистические Кременки». Егорычев — партиец. Он воспитан на чувстве разницы двух миров; привык сопоставлять. И первое время кажется, будто его речь только вводит обычный корректив в речь Аверьянова и ничего больше: на место аверьяновской народной силы, оберегавшей веселого богатыря Пушкина, опять появляется «рабство дикое», «заклейменное Пушкиным», «описанное поэтом во всем его бесправии». Егорычев вряд ли имел время перелистать Пушкина «от доски до доски». Его жена Нюра, сидящая рядом с нами, говорит: «Больно уж его загрузили: и парторг, и бригадиром, и председателем, и чуть ли не каждый день вызывают в город». Но даже и в такой спешке, вчитываясь в Пушкина, он выискивает в нем места, которые толкует свежо и по-своему.

«Помещик аккуратно записывал в дневник, какая нынче погода и какой из крепостных был на сегодняшний день бит. Картина яркая, товарищи».

Откуда это? Из «Истории села Горюхина». А Егорычев идет дальше, он разъясняет, что такое дворовые крестьяне, работавшие на помещиков «при их дворах»:

«Об их положении можно судить по «Капитанской дочке». Там описан тип слуги, Савельич. По натуре человек он хороший, душа-человек. А что же с ним сделали хозяева? Поехал Савельич со своим хозяином в Оренбург. Там оба попали в плен к Пугачеву. Стал Пугачев вешать хозяина, а Савельич предлагает Пугачеву вешать себя вместо него. Это холуйство — тоже результат помещичьей власти. На месте Савельича каждый из нас пошел бы с Пугачевым, а он вступился за помещика».

Няня Татьяны «спокойно повествует, как ее двенадцати лет просватали». А какая же у нас старуха станет об этом «спокойно повествовать»?

Но вот Егорычев от Пушкина переходит к проигрыванью крестьян целыми деревнями в карты, к обмену их на собак, к тому, как заставляли женщин кормить грудью щенков, как «в порядке издевки давали крепостным какие хотели фамилии»,— да что далеко ходить:

«Вы, должно быть, знаете, что дед нашего предсовета был сослан в Вятку. Его настоящая фамилия Кузьмин, а с тех пор за ним закрепилась кличка Вятсков».

Егорычев заговорил о родном селе, о людях этого села, о социалистическом труде и как «мы раньше, помните, товарищи, батрачили на своих кулаков Ершова и Рябова», а теперь «труд стал иным». «Мы позором считаем, что у нас еще тридцать восемь неграмотных, а ведь раньше поголовно вся деревня была неграмотная!» И какие выросли люди:

«Вы знаете товарища Завороткина, помощника командира полка по политчасти? Он кончил высшую политическую школу. Мог ли раньше крестьянин мечтать об этом? А Миша Сазонов? Был батрак, а теперь учитель средней школы. А помните рассказ няни из «Евгения Онегина» о ковре-самолете? Няня об этом мечтала. А наш колхозник Александр Алексеевич Безруков стал летчиком и полетел!»

И чем больше говорил Егорычев о предметах, как будто к Пушкину не относящихся, тем яснее вам, что и он по-новому прочел Пушкина.

Если б Д. И. Писарев, требовавший, чтоб поэты «ясно и ярко раскрыли перед нами те стороны человеческой жизни, которые нам надо знать, чтобы основательно размышлять и действовать», мог слышать Егорычева, он увидел бы, что та «легкость», те «дворянские» сословные недостатки, в каких он склонен был винить творчество Пушкина,— что эти «недостатки» вычитало в Пушкине его время, хотя и односторонне. Почему? Потому что для борьбы с царизмом обществу нужна была резкая критика действительности, трагическая нота критики, гоголевская, лермонтовская, некрасовская нота, а ее в Пушкине было меньше, хотя самое явление Пушкина, великое человеческое благородство его поэзии было уничтожающей критикой не только царизма, но и всего мира «мертвых душ». Но самые крайние сторонники Писарева признали бы, что наш Егорычев нашел для себя опору в Пушкине; что он, Егорычев, менее всего заинтересован его «формальным блеском», что этот «формальный блеск» вовсе и не существует для него, а существует простота и понятность. Откуда они это увидели бы? Говоря о современных вещах, Егорычев все время для сравненья исходил из Пушкина. Но брал он из него не «точку зрения самого Пушкина на предмет», а самый предмет, каким он лег под пером Пушкина, а этот предмет оказался жизнью. Глубина Пушкина — глубина жизни. Новый, молодой, сильный социальным, сильный политическим чувством человек стал читателем Пушкина. И личности колхозника Пушкин открылся полнее, колхозник воспринял его непосредственнее, нашел в нем опору и для строительства социализма и для своего культурного роста. Ясно, что у него и пушкинский текст зазвучал по-другому и многое переоценено в тексте. Когда вслед за Егорычевым, для разнообразия программы, вышли колхозные ребята с чтением стихов, то мы, слушатели, выбор этих стихов уже восприняли критически. Нам невольно показалось, что непрерывное ударение на «воспрянет грозный», «а вы... у трона», «и на обломках самовластья», то есть исключительный подбор революционных стихов Пушкина, каким занимались наша школа и

наше литературоведение чуть ли не двадцать лет, что этот подбор нашему времени уже не годится, наше время переросло его, наше время ищет созвучия уже не только с непосредственно революционными стихами поэта, но и со всем богатством его гения, глубоко, реально и тонко запечатлевшего окружающую его жизнь. Иначе сказать, мы испытали легкое раздражение на консультантов и желание услышать в чтении ребятишек и другие стихи Пушкина. И настроение наше разъяснил и как бы сформулировал третий замечательный доклад на конференции,— Синявина, Петра Ксенофонтовича,— о творчестве поэта.

«Творения Пушкина,— говорил Синявин,— понятны каждому колхознику. Они положили начало народной русской литературе и стали достоянием всего народа... Вот уже сто лет Пушкин будит своим творчеством энергию, волю к труду, стремление к знанию, к победе науки над религиозным мракобесием... Мы должны учиться у Пушкина его языку и культуре. Речь у нас еще слабая, товарищи! Мы иной раз так русские слова коверкаем, что в соседнем селе не разберут. Изучение творчества Пушкина принесет нам очень большую пользу... Если кто хочет быть писателем или поэтом,— а в нашем селе есть такие,— он должен учиться пушкинскому стиху, усвоить его красоту и музыкальность. Стихи Пушкина так и просятся на музыку...

Для него не было некрасивых предметов и явлений. Он описывал решительно все, даже и то, что прежде считалось недостойным поэзии. Он говорил, что ему нужны «иные картины». Он описывал «песчаный косогор», «перед избушкой две рябины», «калитку», «сломанный забор», «на небе серенькие тучки», «перед гумном соломы кучки»,— то есть предметы и явления, которые сродни крестьянскому обиходу...»

Синявин перечисляет, а ваше воображение уже забегает вперед и подсказывает, как много было такого, мимо чего ваши глаза проходили в чтении, как мимо формы, литературного приема, рифмы,— а пришел читать колхозник и увидел тут не форму, а существо:

«Печально сложилась жизнь у поэта. Но не было у

него чувства безнадежности либо отчаяния. В одном из самых мрачных своих стихотворений: «Брожу ли я вдоль улиц шумных» — он говорил о предчувствии близкой смерти. А рядышком с мрачными строчками прославил красоту и молодость. Пушкин учит нас любить жизнь, не унывать при препятствиях, бодро смотреть в будущее!»

Попробуйте сравнить это хотя бы с пресловутыми исследованиями «Медного всадника» Мережковского или с анализом «Пиковой дамы» Гершензона, где мистически-мрачное, роковое, суеверное, безнадежное смакуется и провозглашается глубиной в Пушкине! А колхозники Александра Сергеевича за такие дела хоть и извиняют, но «по головке не гладят», и вот напоследок еще один штрих. Места́, где происходила наша конференция, Пушкину не вовсе чужие. Он был в Симбирске, ездил в Оренбург изучать архивы Пугачевского бунта, проезжал по Сенгилеевской дороге и «может быть проехал мимо наших Кременок». Совсем недавно ульяновская газета «Пролетарский путь» поместила целую полосу «Пушкин в Симбирске», где припоминалось, как поэт первый раз выехал в Оренбург, но дорогу ему перебежал заяц, и суеверный Пушкин велел ямщику повернуть обратно. Колхозники эту газету читали, неоднократно в своих речах ссылались на нее. Но вот один докладчик упомянул о поездке Пушкина в Сенгилей. Дошел до зайца и... промолчал о нем. И другой колхозник заговорил о том же. Запнулся. Поглядел в залу: «Но тут с Пушкиным случай вышел, и Александр Сергеевич повернул обратно». Колхозник постыдился за Пушкина, что поэт испугался зайца! Он не счел даже приличным упомянуть на публичной конференции о таком незавидном факте в биографии Пушкина!

V

Опыт Кременок — первый из дошедших до нас в подробностях. Обобщать и делать выводы нам еще рано. Но уже некоторые черты — интерес к реальному содержанию Пушкина, к житейской стороне его

произведений, к *прямому*, а не иносказательному их смыслу, интерес к сюжетной, описательной, рассуждающей, непосредственной стороне его творчества,— этот интерес несомненен.

А с ним вместе несомненно и другое: непосредственное чтение Пушкина нужно сейчас, как, может быть, никогда раньше, содержание его не только не устарело, но, как мир на заре, оно дает именно сейчас, в наше время, новому читателю чудесные контуры вещей, близких его сердцу, во всей их реальной прелести, и цельный Пушкин, полный Пушкин,— он стал доступен нам именно только в наше время!

Думаешь, сколько еще такой прелести предстоит найти новому человеку в сокровищах искусства, накопленных для него человечеством!

Нужда в «гипотезах» Пушкина отпала. Пушкин как символист, как метафизик, Пушкин, углубленный мнимыми измерениями наших декадентов, исчез: таким он был нужен людям, трагически не имевшим работы в истории. Пушкин «гражданский поэт», ограниченный Пушкин, усиленно насаждавшийся первым периодом нашего литературоведения, тоже теряет свою монополию. Появляется *цельный* Пушкин, *интересный* Пушкин. Таким читает и чувствует его сын нашего цельного времени, работник социализма.

А костыли консультантов он приставил к стенке. Надобности нет — сам пошел.

1937

О ЯЗЫКЕ ПУШКИНА

I

Мы пишем и говорим на языке Пушкина,— эту истину повторяет сейчас в Союзе каждый школьник.

Но почему и каким образом поэтическая речь Пушкина определила язык целой эпохи? Почему создание языка — дело всегда коллективное, дело целого поколения — мы связываем с одним, дорогим для нас, именем, и, называя это имя,— тотчас с душевной теплотой, реально представляем себе не одного только поэта и его жизнь, но и себя самих и собственную жизнь, которую мы с детства привыкли познавать и выражать с помощью слов и образов, мыслей и идей, вычитанных у Пушкина?

Ответить на этот вопрос — значит не только заглянуть в методику работы гения, но и яснее понять, с чем связано для писателя творчество языка.

Возьмем и разложим перед собой на столе несколько книг современников поэта, певцов так называемой «пушкинской плеяды», и не поленимся прочитать их от слова до слова. Если вы никогда этого раньше не делали, то в первую минуту вас охватит живейшее удивление. Эти современники Пушкина говорят на блистательном русском языке. Некоторые из них пленяют такой свежестью и новизной речи, что вы невольно чувствуете их как бы даже выдвинувшимися вперед, дальше

Пушкина, в оригинальности словотворчества. Таков, например, Языков, поэт необычайно свежий по своему синтаксису и неисчерпаемо богатый по своему поэтическому словарю, поэт, умеющий каждое, давно известное, ставшее штампом, явление так заново повернуть к вам, подать под таким неожиданным углом,— будь это сказка о жар-птице или водевильный пустячок,— что вы неизбежно чувствуете огромную силу и размах его поэтического таланта. Прямо какой-то богатырь русской речи! И это удивительное изящество в сухом, однотонном Вяземском, за четыре стиха которого Пушкин хотел отдать три четверти всего своего «Кавказского пленника»![1] И неожиданная народность у стилизованного Дельвига, который ведь первым пропел народные песенки, дошедшие до нас безыменными вместе с музыкой, несмотря на жестокую критику Белинского (хотя бы «Пела, пела пташечка» и «Ах ты, ночь ли ноченька»). Подходя к понятию «язык» только формально, то есть разбирая в языке его строение и запас слов, а новизной языка считая более легкий (по сравнению с державинской речью) синтаксис, исчезновение архаических выражений, новые использования падежей и прочее и прочее,— ровно ничего нельзя понять в тайне исключительного значения для нас именно речи Пушкина, а не других его современников. Ведь новый литературный язык выковывали и они вместе с ним. Ведь смелое использование народных ритмов в поэзии, внесение в нее оборотов и метафор из области крестьянской русской песни — тоже их заслуга, как и Пушкина.

И все же мы говорим языком Пушкина, а не языком Боратынского или Дельвига. В чем тут дело? В том, что язык, новизна его, сила его измеряются вовсе не формальными признаками, а тем **содержанием**, на котором как бы выявился и окреп язык, подобно тому как крепнет и разгорается огонь, чем больше охватывает он сучьев в костре. Разгореться ярким

---

[1] Вот эти четыре стиха:

Под бурей рока —
Твердый камень,
В волненьях страсти —
Легкий лист.

пламенем пушкинская речь смогла именно потому, что она охватила в своем развитии почти все многообразие тогдашней жизни, охватила с такой познавательной жадностью, с таким пристрастием к натуре, к реальным вещам и отношениям, что сумела стать полновесным выражением исторического процесса.

Вот если мы поглядим на современников Пушкина с этой точки зрения,— какая у них окажется поразительная бедность содержания! И как эта бедность — год от году, десятилетие за десятилетием — все виднее и виднее. Люди жили, казалось бы, намного счастливее Пушкина, больше ездили, больше видели. Языков учился в Дерпте, провел пять лет за границей, а кончил убогим славянофилом. Дельвиг застрял, правда, в лямке чиновничьей службы. Но эта «лямка» имела свои важные и смешные стороны, она сатирически обогатила перо Гоголя и Гончарова, а у Дельвига нет даже слабой попытки изобразить знакомую обстановку.

Боратынский был в ссылке на границе Европы, в Финляндии, но кроме пейзажа, вы не найдете у него никаких признаков реальной Финляндии. Чудесно изображенные характеры он дал вне быта, и мы совершенно не видим, чем, где и как живут эти люди, какова финская крестьянская усадьба. Вяземский, проживший почти столетнюю жизнь, до ужаса монотонен и абстрактен — прочтя его, нельзя понять, что же он видел и узнал на протяжении стольких лет.

Но Пушкин с его коротенькой жизнью, с вынужденным и недобровольным радиусом этой жизни, гонявшим его из ссылки в ссылку (из одного немилого, потому что насильно навязанного, места в другое, такое же немилое), Пушкин сумел оставить нам «энциклопедию русской жизни», в мельчайшей ее конкретной прелести, населенной живыми людьми, связанной живыми историческими отношениями.

Сейчас, когда ожили и воскресли все наши глухие места и города, целая симфония географических названий встает и требует своего слова на юбилее Пушкина.

С дальнего севера Уфы и Оренбурга, через сердце России — Волгу — до крайнего юга, Крымского побережья, от Крыма до Кронштадта, от Кронштадта до

Чечни, от Чечни до Эрзерума, от Эрзерума до молдавских степей, до Кишинева,— Пушкин объездил огромные пространства, объездил не в вагоне поезда, а на лошадях, останавливаясь в небольших городках, в безвестных углах. Эти безвестные углы выросли сейчас в населенные социалистические поселения, со своими музеями и библиотеками, со своими добровольцами историками и краеведами, со своими архивами, и множество голосов говорят: «И у нас был Пушкин, и у нас был Пушкин»; в Казани он пешком исходил окрестные поля, в Нижнем странствовал по опустелым лавкам «ярмонки», в Симбирске ходил по улице, где несколькими десятилетиями позже прошел крепкими маленькими шагами в гимназию мальчик Володя Ульянов. Пушкин не просто проезжал, он бывал «в обществе», затевал разговоры со случайными спутниками, узнавал, запоминал, копил узнанное, и ни одно впечатление не пропало у него даром. Любовь к записи, к закреплению, к точности, к справке говорит нам о первой школе его языка, школе конкретности. Лучшее из старых изданий Пушкина (восьмитомник под редакцией Ефремова) сохранило все следы исключительного внимания Пушкина к сообщаемому им факту. Огромное количество стихотворений снабжено его собственными сносками. В них он дает справку, разъясняет смысл слова, указывает литературу. Не забудем, что ведь это — в стихотворениях! В одном «Андрее Шенье» — восемь сносок, в «Кавказском пленнике» их тринадцать, а к «Цыганам» дано целое разъяснительное предисловие, указывающее на большую предварительную работу. К чему приводила эта жажда конкретности? К росту острой практической современности языка, к неизбежной борьбе со схематизмами и штампами как в синтаксисе, так и в словаре. Кто имеет дело только с книгами и «внутренним миром», часто довольствуется стилизацией, и язык его при всей формальной остроте и новизне никогда не станет орудием общественной борьбы,— он для этого окажется чересчур абстрактным. Кто имеет дело с самой жизнью и разговорной речью людей, тот никак не сможет обойтись одной стилизацией. Он неизбежно начнет ковать язык реальных вещей и понятий своего времени,

и только такой язык сможет стать орудием общественного развития.

Возьмем Гете и романтиков; при всей кажущейся «обыденности» и недостаточной «новизне», Гете своей настойчивой конкретностью, своим великим универсализмом, всесторонним охватом природы и общества выковал немецкую речь, ставшую общенародной; тогда как формально «народничавшие» и новшествовавшие романтики сейчас невыносимо старомодны и книжны в их узкой, ограниченной и безжизненной тематике. Исключительно ясно это на примере Пушкина и его современников, говоривших как будто на одинаковом с ним языке. Почти в одно время два поэта (Языков в 1824 году, Пушкин — 1821—1822 годах) написали стихотворения на одну и ту же тему — о волжских разбойниках. Разбой на Волге был в те годы заурядным бытовым явлением, он дожил таким до самого детства Чернышевского (начало сороковых годов прошлого столетия). И вот Языков, сам волжанин (в Ульяновске еще стоит его дом), знаток Волги и поэт замечательный, пишет своих «Разбойников», где все условно и риторично. Его разбойники поют, как могут петь аргонавты, открыватели новых земель, физкультурники на пикнике:

Гремят и блещут небеса,
Кипит отвага в сердце нашем!
Расправим, други, паруса
И бодро веслами замашем!

Преступления «своевольных удальцов станицы буйной» оказываются «непонятными деяниями», хотя выше эти деяния названы «разбоем». И эта поэтическая неопределенность, лишенная всякой мысли о натуре избранного сюжета, приводит Языкова к насквозь фальшивому образу: он сравнивает своих разбойников... с пчелами:

Они сбирались на разбой;
Как пчелы, шумно окружали
Продолговатые ладьи...

Образ, созданный в языке подспорьем для мысли, обесценивается,— пчела, символ трудолюбия, случайно

связывается с разрушением. И несмотря на всю музыкальность, стихи Языкова звучат и бессильно и бессодержательно.

Предвосхищая эту тему у волжанина, Пушкин за три года до Языкова пишет своих знаменитых «Братьев-разбойников».

Не стая воронов слеталась
На груды тлеющих костей,
За Волгой, ночью, вкруг огней,
Удáлых шайка собиралась.
Какая смесь одежд и лиц,
Племен, наречий, состояний!
Из хат, из келий, из темниц
Они стеклися для стяжаний...

Не довольствуясь этим, Пушкин рисует «смесь племен»: тут и «беглец с брегов воинственного Дона», и «в черных локонах еврей», и «дикие сыны степей, калмык, башкирец» и «рыжий финн» и «везде кочующий цыган». Нам почти ясны и причины, согнавшие сюда этих людей (из келий, из темниц), но Пушкин еще уточняет:

Не оставалось у сирот
Ни бедной хижинки, ни поля;
Мы жили в горе, средь забот.
Наскучила нам эта доля.

Стихотворение внешне написано в той же романтической форме, в нем то же байроновское влияние, но это не мешает ему быть бессмертным образцом реализма. Разбойники описаны предельно точно; мы знаем, кто они, откуда, для чего и почему собрались, их судьба потрясает нас в чтении, стихи входят зрительным, мыслительным, психологическим, нравственным слагаемым в наш душевный мир. Их реализм помогает Пушкину совершенно разбить штамп (например, «в черных локонах еврей», хотя в литературе тогда еврей изображался седым и старым). А вместо фальшивых пчел здесь чудесным народным оборотом противопоставлены «не стая в о р о н о в» на груде костей, а «шайка удалых» вокруг огней. И фон, и картина, и язык — совершенно другие, хотя формально меж языком Пушкина и Языкова разницы как будто нет.

II

Выше я сказала «байроновское влияние». Было время, когда очень многое в творчестве Пушкина воспринималось именно в свете этого влияния. Байрон принес в европейскую поэзию экзотику «сегодняшнего дня», он вывел персонажей чужого племени, женщин Востока, и притом не фантастических, как проделывал Шекспир, не чародеев (армянин в «Духовидце» Шиллера), не магов, не жуликов (итальянские новеллисты), а людей как будто реальных и современных. После него стало модным изображать гречанок, горянок, морских разбойников, восточные племена. И читатели (а с ними критика) очень долго видели в многообразии интересов Пушкина простую дань своему времени, увлечение байроновской модой на «иноземцев». Именно поэтому необычайно широкий охват в поэзии Пушкина мало известных тогда национальностей в России: только что побежденных кавказских горных племен — грузин, татар, цыган, все разновидности степных монгольских народов,— этот охват и его значение для последующей русской литературы как-то мало были изучены и продуманы. Обратили внимание только на обращение в литературе созданных Пушкиным тем (например, «Кавказский пленник» у Лермонтова и Льва Толстого). Однако гипноз Байрона с течением времени рассеялся Байронический «характер» предстал перед нами во всем своем субъективизме, а его национальность, будь это новый грек, или турок, или испанец,— оказалась случайной и внешней, как надетый на человека халат. Ни одному историку не придет в голову изучать восточные народности по байроновским поэмам. Но поэмы Пушкина, посвященные крымским татарам, чеченцам, цыганам, его портреты калмычки и казака, его разлитые тонкими и бессмертными чертами характеристики поляков, украинцев, молдаван, прикарпатских славян,— встали перед нами в такой прелести незабываемо точного, исполненного жизненной правды реализма, что любой из нас — историк, поэт, политик, художник — может черпать из этого богатства и все-таки не исчерпать его до дна. Взглянув на полученное от Пушкина

глазами нашего сегодняшнего дня, мы видим, как неизмеримо много помог нам поэт в знании народностей, населяющих Союз, каким оружием познания и чувства, понимания и любви оказались для нас созданные им образы. И невольно возникает мысль: только ли при помощи зрительных впечатлений, верной передачей жеста и пластики воплотил Пушкин эти образы так правдиво и жизненно? Не использовал ли он и слуховые впечатления от их живой речи? Иначе сказать, не повлияло ли на развитие пушкинского языка его общение не только с русским крестьянством, но и с другими многочисленными народностями, населявшими Россию, и его знакомство с языком этих народностей не обогатило ли собственный пушкинский язык?

Обратимся к свидетельству самого поэта. Черкешенка перед русским пленным

С неясной речию сливает
Очей и знаков разговор;
Поет ему и песни гор,
И песни Грузии счастливой,
И памяти нетерпеливой
Передает язык чужой.

Мы вправе предположить, что живой и общительный Пушкин именно так, в слиянии жеста и звука, «очей и знаков», улавливал не только «неясную речь» грузинки, но и речь калмычки, занявшей его ум (не только чувства, но и ум!) при случайной дорожной встрече, и речь цыган в Молдавии, и речь крымских татар.

Он был чуток и требователен в передаче слов чужого языка. Вводя в Бахчисарайский фонтан модное слово «гяур», он указывает в примечании: «Те ошибаются, которые пишут «джяур». Это значит, что слово не только читано, а и слышано им.

Цыганскому языку он дает короткую характеристику: «бедный, звучный их язык». И это значит, что он не только слышал цыган, но и понимал их речь. Когда мы сейчас раскрываем цыганский букварь Дударова,— то мы видим, как верна пушкинская характеристика. Среди картинок нового колхозного быта цыган, портретов их ударников и комсомольцев русскими буквами глядят на нас цыганские слова, и мы видим, что даже

собственного слова «народ» нет у цыган, а оно взято из русского языка, но склоняется по-цыгански «народэн, народендэ». Много взял цыганский букварь русских слов, даже самых простых — выступить, утвердить, власть, победа, рудник, завод и т. д. Но зато как пленительно звучен этот язык! И как естественно поются на нем последние строки международного пролетарского гимна (С Интернационалом воспрянет род людской):

Интернацыонало
Раздэла замардэн!

Пушкин немало времени провел в таборе, он понял цыганскую речь, но он немало времени провел и на Кавказе и с крымскими татарами. В его поэтический словарь введены татарские, тюркские, грузинские слова. Не забудем, что такие привычные для нас выражения, как явор, чубук, шашка, сакля, были в то время необычны и новы, их приходилось разъяснять в сносках. Но ввод этих новых слов (а с ними новых зрительных образов, нового этнографического знания), конечно, настолько мал, что говорить о нем, как о влиянии на русский язык, было бы смешно. Не в них можно найти у Пушкина влияние этих языков.

Обычно, когда хотят объяснить новизну пушкинского языка, называют его «народным», а когда хотят объяснить народность этого языка, прибегают к фольклору, главным образом историческому, к памятникам старины, к воспевающей далекое прошлое словесности.

Эта привычка целиком исчерпывать понятие народность фольклором, да еще старым, да еще историческим, мешала нам раньше, а может помешать и теперь в полной мере уяснить себе, что же именно сделало язык Пушкина народным и что может сделать народным язык наших писателей. Неужели только использование фольклора? Неужели былинное воспеванье прошлого? Неужели обращенье к народным ф о р м а м творчества, сказкам, песням, прибауткам? Неужели в богатейшем наследстве Пушкина перевешивают сказки, а в его поэмах места, где он «ввел фольклор»? Нет, народным стал его язык и на нем сейчас начинает го-

ворить колхозник, вовсе не только потому, что в этом языке Пушкин сумел использовать фольклор, крестьянскую речь, простые обиходные слова, а потому, что язык его, в борьбе с книжною условностью своего века,— условностью, ослабляющей речь, отдаляющей понятие от предмета, осложняющей простое и путающей сложное,— в борьбе с этой условностью (в том числе и со стилизацией под фольклор, например, у «истинно русского» поэта графа Хвостова и «истинно русского» прозаика Фаддея Булгарина) язык Пушкина приобретал от четкой речи народных низов как русской, так и других национальностей драгоценную конкретность, меткость, предметность, прямую выразительность. Когда мы читаем:

Но европейца все вниманье
Народ сей чудный привлекал,
Меж горцев пленник наблюдал
Их веру, нравы, воспитанье,
Любил их жизни простоту,
Гостеприимство, жажду брани,
Движений вольных быстроту,
И легкость ног и силу длани;
Смотрел по целым он часам,
Как иногда черкес проворный
Широкой степью, по горам,
В косматой шапке, в бурке черной,
К луке склонясь, на стремена
Ногою стройной опираясь,
Летел по воле скакуна,
К войне заране приучаясь,—

мы знаем, что чудная реальность этого образа, существующая столетие во всей ее правдивой выразительности, не нуждаясь ни в поправках, ни в расшифровке, достигнута Пушкиным не без влияния прямой народной речи того же черкеса, разгаданной поэтом в ее слиянии с жестом. Недаром два первых стиха, предшествующих описанью черкеса, у Пушкина менее удачны, и в них много типичной для того времени литературщины («...европейца все вниманье народ сей чудный...»).

Когда мы читаем:

Между колесами телег,
Полузавешанных коврами,
Горит огонь; семья кругом

Готовит ужин; в чистом поле
Пасутся кони; за шатром
Ручной медведь лежит на воле.
Все живо посреди степей:
Заботы мирные семей,
Готовых с утром в путь недальний,
И песни жен, и крик детей,
И звон походной наковальни,—

мы знаем, что эта картина цыганского табора, до сих пор не потерявшая ни на один атом правдивости, до сих пор сохранившая всю свою яркость и выразительность,— родилась не без влиянья цыганского языка. Разговор Алеко с Земфирой и старым цыганом Пушкин строит на резкой разнице словаря. У Алеко он сложен и книжен, у цыган он прост и скуп, и только для рассказа старого цыгана об Овидии поэт уступает старику собственную словесную палитру.

Народная речь в ее уважении к прямому смыслу говорящихся слов, в ее насущности и понятности, в ее уменье обозначить отвлеченное и духовное явление не оторванным от жизни понятием, а образной метафорой; народная речь, воспринятая Пушкиным вместе с жестом, переданная в работе, в действии, насыщенная чувством,— становится для Пушкина могучим средством характеристики чужого пейзажа, чужого быта и чужих людей. Перелагая эту речь на русский язык, угадывая, в чем ее сила, Пушкин мастерски пользуется народным оборотом, лапидарностью, сравненьем, местоимением «ты», восточной важностью тона (не принятой в русском крестьянском обиходе),— и его родной язык, недавно начавший развиваться, богатый, молодой, но еще стиснутый скорлупой книжности и славянизмов, становится все более и более гибким, все более и более многоречивым, полновесным, оттеночным, жизненно-ярким оттого, что Пушкин, как скрипку, заставляет его петь о многообразных национальностях.

Спустя сто лет поднимутся сотни поэтов всех «сущих» у нас в Союзе языков. С высоких Кавказских гор сойдет Сулейман Стальский, из табора с пролетарскими стихами выйдет А. Германо; «волшебный край, очей отрада», где население влачило при Пушкине темную и безвестную жизнь рыбаков, получит свою столицу, свой

университет, сделается здравницей для миллионов трудящихся. И молодые русские поэты, переводя старых и новых певцов братских национальностей, почувствуют на своей работе могучую руку Пушкина,— так много он уже сделал для облегченья этой работы.

Весь потенциал, все возможности великого русского языка, на который хотим мы сейчас перекладывать песни двухсот народностей нашего Союза, уже раскрыт и тронут его гением. Он указал путь к простоте, отметил любимые восточные обороты речи, манеру горцев, казачью повадку, дух патриархальности и веселья, характер труда и ремесел, и все это можно найти у Пушкина в помощь переводу.

Так случилось потому, что поэт брал и пел человека не в субъективизме, не в пустом его «внутреннем мире», а в его жизни среди народа, среди земной прелести родного пейзажа (у каждого — своего), в реальной обстановке его труда, в реальных трудностях, радостях и противоречиях его общественного уклада.

Народным мы называем язык Пушкина потому, что человеческое общество наших новых дней *может* говорить и мыслить на нем.

1937

И. А. КРЫЛОВ

Литературный облик баснописца Крылова и оставленное им основное наследство — 197 басен, наизусть известных десяткам поколений детей и взрослых,— казалось бы, очень просты и ясны. Между тем считается, что Крылов — одна из сложнейших фигур великой русской литературы. До сих пор нет полной его биографии, не исследованы отдельные факты его жизни. Сама наука о Крылове прошла через две фазы. Сперва создан был апологетический образ «дедушки Крылова», ласкового и смешного ленивца, окруженного ореолом неисчерпаемого благодушия и множеством анекдотов. Потом появились статьи, где собраны все отрицательные сведения о характере и поведении Крылова,— апологетический образ заменен острокритическим, подчас на основании явно недобросовестных свидетельств, как например, воспоминаний Вигеля. В очень хорошем докладе «Об отношении Крылова к науке», читанном А. Нечаевым в 1895 году на заседании «Неофилологического общества при С.-Петербургском университете», так говорится об этом периоде: «Стараясь во что бы то ни стало представить Крылова обскурантом и невеждой, начинают привлекать к объяснению его «индивидуальность», то есть, попросту говоря, стараются подыскать в его биографии как можно более несимпатичных черт»[1].

---

[1] Напечатано в журнале Министерства народного просвещения, июль, 1895, стр. 72—84.

Путь советского исследователя — иной. Третья фаза в изучении Крылова основывается не только на тщательном анализе всех уже созданных работ о Крылове и решении оставшихся нерешенными проблем его творчества, но и на правдивом, любовном раскрытии личности великого баснописца, прежде всего через познание оставленного им литературного наследства и живого значения его для нашего времени.

I

Сын бедного армейского капитана, а позднее мелкого чиновника Тверского магистрата [1], Крылов родился в феврале 1769 года в Москве [2]. Отец умер, когда ему было девять лет. Мать с двумя сыновьями на руках (старший — Иван, меньшой Лев) осталась в большой нужде. Сохранились свидетельства, что ей пришлось, добывая хлеб насущный, ходить по купеческим и дворянским домам и выполнять там разные работы [3]. По тогдашнему обычаю маленького Крылова еще до смерти отца записали «подканцеляристом» в тот самый магистрат, где служил его отец. Капитан Крылов оставил сыну хорошую библиотеку, и мальчик в свободное от «службы» время страстно отдался чтению. В те времена

---

[1] О капитане Крылове, защищавшем от Пугачева Яицкий городок, имеются упоминания у Пушкина: «К счастью, в крепости находился капитан Крылов, человек решительный и благоразумный». Пушкин, изд. Брокгауза, т. V. История Пугачевского бунта, стр. 73, и дальше: «Пугачев скрежетал. Он поклялся повесить не только Симонова и Крылова, но и все семейство последнего, находившееся в то время в Оренбурге. Таким образом обречен был смерти и четырехлетний ребенок, впоследствии славный Крылов», стр. 78.

[2] Дата рождения Крылова точно не установлена. Первые биографы Крылова, в их числе В. Кеневич, называют 1768 г. Нашими литературоведами принят 1769 г.

[3] Н. Степанов приводит свидетельство о том, что она «читала каноны» в богатых домах. Но по другому источнику (Лобанов) мать Крылова была неграмотная. Н. Степанов, И. А. Крылов. Государственный литературный музей. М. 1944, стр. 3—32. Цитируемый в дальнейшем В. Ф. Кеневич, Примечания к басням Крылова, изд. II, СПб., 1878.

знание французского языка было неотъемлемым признаком людей «благородного звания», и мать Крылова постаралась устроить так, чтоб сын мог научиться французскому языку. По-видимому, ради необыкновенных способностей и, быть может, личного обаяния мальчика, тверской губернатор Львов, державший для своих детей воспитателя француза, разрешил маленькому Крылову обучаться вместе с ними.

Вообще, раннее развитие Крылова и его выход в литературу в возрасте 14 лет говорят о несомненно исключительной одаренности. Нужно было с детства проявить большой талант, чтоб выбиться из нужды, из мелкой подьяческой среды, в которой он жил в Твери и которая могла легко засосать человека менее одаренного. Но маленький Крылов выбился. Больше того,— он богато использовал окружавшую его в детстве обстановку во всем ее разнообразии, от приемной вельможи и до торговой площади.

В «Северной пчеле»[1] помещено любопытное воспоминанье современника: «Знаменитый наш баснописец Крылов принадлежит особенно нашей Твери: здесь он воспитывался и провел первые годы своей юности; здесь он начал свое гражданское служение. Я застал еще в Твери одного старика, его бывшего школьного товарища. Он передал мне об юноше Крылове, что мог заметить особенно замечательного в его характере. «Иван Андреевич,— рассказывал он между прочим,— посещал с особенным удовольствием народные сборища, торговые площади, качели и кулачные бои, где толкался между пестрою толпою, прислушиваясь с жадностью к речам простолюдинов. Нередко сиживал он по целым часам на берегу Волги, против плотомоек, и, когда возвращался к своим товарищам, передавал им знакомые анекдоты и поговорки, которые уловил из уст словоохотливых прачек, сходившихся на реку с разных концов города из дома богатого и бедного».

---

[1] «Северная пчела», 1846, № 292, «Материалы для биографии И. А. Крылова». Цитирую по В. Кеневичу, Примечания к басням Крылова, изд. II, СПб., 1878, стр. 286.

Чтение книг из отцовской библиотеки, наблюденья народной жизни в Твери, наслаждение богатством и красочностью родного языка — внушили мальчику страстное желание стать писателем. Он прочел много французских пьес и задумал создать собственную оперетку на русскую тему. Так родилась «Кофейница», произведение подражательное, где Крылов повторяет типичную коллизию тогдашних комедий — любовь злого приказчика к крестьянской девушке, его козни против жениха этой девушки и победу молодых людей. Рукопись, кажется ему, сразу раскроет перед ним все двери. Он берет со службы «отпуск по болезни» и едет в 1782 году в Петербург, куда за ним спустя некоторое время приезжает и мать с младшим сыном.

II

Приезд Крылова в Петербург в 1782 году совпал с большим событием в театральной жизни России: впервые на сцене был поставлен «Недоросль» [1] Фонвизина. Русский театр начинал жить большой жизнью. Сцена, как и литература, становилась проводником социальной сатиры, морального воздействия на общество.

За несколько лет до Фонвизина драматург В. И. Лукин начал первый борьбу с условностями французской сцены во имя натурализма. Его пьеса «Мот, любовью исправленный» (1765) вывела действующими лицами реальных русских людей, и эти люди заговорили простою разговорною речью. Спустя 17 лет «Недоросль» показал со сцены уже подлинную, реалистически сильную и острую общественную сатиру. А в области «легкого жанра» огромным успехом пользовался «Мельник, колдун, сват и кум», очаровательная, до сих пор не потерявшая своей прелести первая настоящая русская оперетка Аблесимова, открывшая зрителю, как много оригинального и неожиданного можно найти в обыкновенном русском сюжете [2].

---

[1] Появление на сцене в 1782 г., первая публикация в 1783 г.

[2] Сюжет оперетты Аблесимова, появившейся в 1779 г., построен на социальном своеобразии того слоя мелких дворян, которых звали

Вот в такое время общественного интереса к театру юноша Крылов понес свою «Кофейницу» книгопродавцу Брейткопфу, который и заплатил за нее 60 рублей. Но автор не взял у него денег, а, окрыленный успехом, на всю сумму забрал книг и среди них в подлинниках Корнеля и Расина. Как я уже сказала выше, говорить по-французски в России в XVIII веке было необходимым условием принадлежности к образованному обществу. Книгопродавцы выписывали и продавали много французских книг и среди них — такие, что были уже запрещены во Франции. Академик А. С. Орлов пишет о XVIII веке: «Осведомленность в иностранной литературе и публицистике в подлинниках была настолько общей, что переводная литература свидетельствует скорее о запросах провинциального дворянства и купечества» [1].

Итак, Крылов погрузился в чтение французских ложноклассических трагедий. И, вероятно, именно эта первая удача, получение «первого гонорара», взятого в виде книг, и была причиной его последующей неудачи. Вместо продолжения поисков русской национальной драматургии, он пишет подряд две трагедии из древнегреческой жизни по французским образцам,— на сцену ни одна из них не попадает. Не попали и последующие комедии, написанные тотчас после них, но уже на современные темы: «Бешеная семья», «Сочинитель в прихожей», «Проказники». Последняя пьеса была злым пасквилем на драматурга Княжнина. Она вызвала ссору Крылова с директором театра Соймоновым, бывшим одновременно и начальником «Горной экспедиции», где служил Крылов.

Как же существовал в это время будущий баснописец? Кроме жалованья чиновника, он, вероятно, подрабатывал и переводами: известно, что он перевел для

«однодворцами». Крестьянин хочет выдать свою дочь за такого же, как он, землепашца; его жена непременно желает иметь зятя-дворянина. Мельник-«колдун» обещает исполнить желание и той и другого и приводит «однодворца», который «сам и пашет и орет» и в то же время принадлежит к дворянскому сословию. А к тому же он оказывается и тайным избранником самой девушки.

[1] Сборник «XVIII век». Изд. Академии наук, 1935, стр. 280.

театра одну из модных опер. В числе людей, с кем подружился Крылов, был знаменитый актер Дмитревский, оказавший ему немалую услугу, раскритиковав его пьесы; был и Ник. Фед. Эмин, сын известного журналиста Ф. Эмина. Театральная среда пробудила в Крылове его природный вкус к музыке, и он страстно отдался изучению скрипки (как и брат его, Лев), игрою на которой овладел в совершенстве; позднее у кн. Голицына его приглашали участвовать в квартетах со знаменитыми музыкантами. Вместе с музыкой он овладел и итальянским языком, а также развил свое дарование рисовальщика. Эта потребность самосовершенствования, самоучебы очень характерна для Крылова. Он сохранил ее до старости, изучив уже в преклонном возрасте греческий и английский языки. Греческий он усвоил так основательно, что даже перевел из Одиссеи несколько стихов первой песни. Когда на двадцатом — двадцать втором году жизни Крылов становится в ряды самых передовых петербургских журналистов, его блестящая, острая публицистика обнаруживает огромную начитанность автора.

Современный читатель неизбежно спросит, где же, в какой школе учился Крылов, получил ли он систематическое образование? Тут надо отметить огромное значение чтения как школы, в которой формировались люди XVIII века; не просто «чтения», а именно чтения в е л и к и х п и с а т е л е й. Оно было основною школою Крылова, кроме той, которую мы зовем «школою жизни». Целая плеяда блестящих умов, предшественников французской революции, формировала сознание русского образованного человека XVIII столетия. Мостом от XVII к XVIII веку легло замечательное творение Фенелона, «Похождения Телемака», известное тогдашнему русскому читателю и в оригинале и в превосходном переводе Тредиаковского. Фенелон написал свою книгу в назидание будущим правителям Франции, о том, как надо править государством, что такое обязанности монарха, в чем состоит искусство мудрого, справедливого правления. Кроме Фенелона, в России в 50-х годах имело хождение немало других серьезных и фундаментальных книг, были переведены Цицерон — три книги «О долж-

ностях»; Боссюе — «Разговоры о всеобщей истории»; Монтэнь—«Опыты»; Гораций, Поп, Мариво, «Робинзон Крузо», Лесаж, Вольтер — две повести: «Задиг» и «Микромегас», в конце шестидесятых годов XVIII века появились в переводе Плутарх, Мармонтель, Сенека, Руссо, энциклопедисты, любопытная книга Додсли «Экономия жизни человеческой»,— и все это поглощалось обществом. Были книги, имевшие колоссальное влияние на молодежь, как, например, книга «О разуме» Гельвеция, сыгравшая важную роль в формировании взглядов молодого Радищева. Вместо учебников, «книг для детей и юношества», популяризаций и всякого рода суррогатов, которыми наводнился рынок в XIX веке, молодежь и даже дети читали в XVIII веке «о р и г и н а л ы», знакомились с крупнейшими представителями своей эпохи по п е р в о и с т о ч н и к а м, и притом целиком, без «сокращений» и «обработок». Грот хорошо сказал о молодом Крылове: «Кто, кроме великих писателей, мог развить в сыне бедного армейского офицера, в маленьком провинциальном чиновнике, те благородные и высокие помыслы, с которыми он уже на двадцать втором году жизни является наставником общественной нравственности и смело обращается ко всем сословиям?» [1] Между прочим, эта особенность чтения русского дворянского общества в XVIII веке нашла свой отголосок у Чернышевского, в лепке замечательного образа Рахметова, который читал только «самобытные» книги по каждому данному вопросу, то есть о с н о в н ы е, капитальные сочинения, считая всякие остальные книги по тому же вопросу уже эклектикой, не стоящей затраты на нее времени.

Публицистическая деятельность молодого Крылова началась с участия его сперва в журнале «Лекарство от скуки и забот» (в 1787 году), а потом в журнале «Утренние часы» (в 1788 году). Начало этой деятельности совпало с тяжелой утратой: умерла мать Крылова.

Чтоб читатель правильно представил себе публицистику XVIII века, он должен хотя бы в самых беглых

---

[1] Я. Г р о т, Сатира Крылова и его «Почта духов». «Вестник Европы», т. III, март 1868 г., стр. 218.

чертах знать историю русского журнала. Какие только названия не встретят его! Первый журнал в России выпустила в 1755 году Академия, и он назывался «Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие». Характерно соединение «пользы» и «увеселения»: оно типично для направления всего века. За ним последовали десятки периодических изданий с сатирическим уклоном, которые, развлекая, бичевали недостатки общества: «Трудолюбивая пчела» Сумарокова, «Полезные увеселения», «Свободные часы», «Невинное упражнение», «Доброе намерение» и т. д. и т. д. Очень серьезные, остро политические журналы масона и либерала Новикова, выходившие уже в семидесятых годах и позднее, носили несколько более общие названия — «Трутень», «Утренний свет», «Вечерняя заря», «Живописец». Но замысловатей всех назывался, пожалуй, журнал Федора Эмина — «Адская почта или переписка хромоногого беса с кривым»,— название, указывающее на влияние Лесажа, автора романа «Хромой бес». «Адская почта» вышла еще в 1769 году, как раз в год рождения Крылова, но спустя 20 лет она была переиздана под новым названием — «Адская почта или курьер из ада с письмами». Молодой Крылов дружил с сыном издателя «Адской почты», Николаем Федоровичем Эминым, и не может быть, чтобы он не видел и не читал этого журнала, потому что и бойкое название и прием переписки между выдуманными корреспондентами, прочно вошедший в литературу еще со времени знаменитых «Персидских писем» Монтескье, нашли себе отражение в его собственном журнале.

Я уже говорила выше, что он начал свою журнальную деятельность в «Утренних часах». Издателем их был Иван Герасимович Рахманинов, человек «умный, трудолюбивый, угрюмый и упрямый», владелец типографии и сам переводчик [1]. Сойдясь с Рахманиновым ближе, Крылов уговорил его издавать с ним новый журнал.

---

[1] Он перевел одну из вещей Вольтера, статью акад. Миллера о русском дворянстве и ряд других вещей. См. о нем у Я. К. Грота «Сатира Крылова и т. д.»

О названии его, как много лет спустя рассказал сам Крылов, они «поспорили». Рахманинову больше по душе было солидное и скромное названье, но двадцатилетний Крылов хотел острой, боевой публицистики. Он назвал свой журнал, под явным влиянием старого Эмина и его эпистолярного приема, «Почтою духов, или Ученой, нравственной и критической перепиской арабского философа Маликульмулька с водяными, воздушными и подземными духами». Так началась замечательная эпоха в жизни молодого Крылова.

«Почта духов» выходила неполный год, по август 1789 года. Подписчиков у нее было мало — всего 80 человек. «Духи», переписывавшиеся в журнале, носили самые фантастические наименования. Тут были Зор, Буристон, Вестодав, Выспрепар, Эмпедокл, Бореид, Астарот, Световид, Дальновид, сам Маликульмульк. О чем переписывались эти духи? О самых разнообразных вещах, имевших отношение и к политике и к общественной морали. Оживленне, происходившее в течение двух десятилетий в русской драматургии, имело место и в русской журналнстике, начиная с журналов Сумарокова, Новикова. И чтоб лучше понять позицию «Почты духов», а также последующего журнала Крылова, «Зрителя», нужно в самых общих чертах рассказать об этом читателю.

Росло государственное, гражданское самосознание на Руси, а с ним и критика; пробуждалась потребность познать свой собственный народ, освободиться от культурной и экономической опеки иностранцев. Ярко определились эти процессы лишь после Французской революции, но истоки их восходили к шестидесятым годам XVIII века. За двадцать лет до «Почты духов», масон Новиков дал в своем журнале «Трутень» едкую сатиру на зависимый характер тогдашней русской внешней торговли:

«На сих днях прибыли в здешний порт корабли из Руана и Марселя. На них следующие привезены нужные нам товары: шпаги французские разных сортов; табакерки черепаховые, бумажные, сургучные; кружева, блонды, бахромки, манжеты, ленты, чулки, пряжки, запонки... А из Петербургского порта на те корабли гру-

зить будут разные домашние наши безделицы, как-то: пеньку, железо, нефть, сало, свечи, полотно и хлеб»[1].

В «Почте духов» продолжалась эта борьба за освобождение от иностранного засилия в экономике и культуре, высмеивались паразитическое дворянство, разорявшее мужика, пти-метры — городские щеголи, коверкавшие родной язык, жеманные щеголихи, по примеру французских маркиз разлагавшие семейную нравственность, родители, отдавшие детей на руки гувернеров, едва умеющих читать, но — зато французов, и т. д. В журнале прошло 48 писем, среди них были письма «О некоторых государях и министрах, кои поступками своими причиняли великий вред людям» (Письмо XX); «О том, что в гражданском обществе часто называют честным человеком того, который ни мало сего названия не заслуживает, и какие нужно иметь достоинства, чтобы приобрести название истинно честного человека» (Письмо XXIV) и тому подобное. С исключительной смелостью ставило и решало в журнале анонимное перо эти и другие острые вопросы. Ответственным за журнал был Крылов, «секретарь ученого араба Маликульмулька»,— но был ли он автором всех писем, помещенных в «Почте духов»?

Один из старейших биографов Крылова, П. А. Плетнев, издавая его сочинения, признал только 18 писем (из 48-ми) принадлежащими перу Крылова. По его утверждению, Крылов писал лишь за духов Зора, Буристона и Вестодава, да и то одно из их писем, XII, он не включил в свой отбор, как не принадлежащее Крылову. Но если Плетнев прав, кто же был соавтором «Почты духов»? Младший Эмин не писал вовсе; Рахманинов, по словам Крылова, давал лишь «материалы» для писем. Здесь входит в биографию Крылова интереснейшая и до сих пор не решенная проблема: не был ли Радищев сотрудником журнала Крылова?

Все исследователи сходятся на одном: «Почта духов» и по содержанию и по характеру чрезвычайно близка системе мыслей и стилю письма Радищева. Если даже не Радищев писал некоторые из писем, то во всяком

[1] «Трутень», 1769—1770 гг.

случае нельзя не признать идейную близость Крылова и Радищева периода «Почты духов».

Проблему «Крылов и Радищев» поднял в печати такой основательный и серьезный ученый, как А. Н. Пыпин. Его статья в «Вестнике Европы» [1] прозвучала на первый взгляд очень убедительно. Возражали ему Грот, Галахов, А. Веселовский и многие другие, а в наше время — Щеголев, Каплан, Семенников, но, несмотря на обилие возражений, считать вопрос совершенно решенным нельзя и в наши дни.

На чем строит Пыпин свои доказательства? Исходным моментом его статьи является свидетельство, совершенно не двусмысленное. В 1800 году в Париже вышли в свет «Секретные мемуары о России и, в частности, о конце царствования Екатерины II и начале такового Павла I» [2], где автор, долго живший в России и превосходно осведомленный, подробно рассказывает о Радищеве и вдруг делает следующее утверждение: Радищев издал «сочинение (ouvrage) под названием «Почта духов», периодическое издание, самое философическое и самое острое (piquante), какие только когда-нибудь осмеливались издавать в России». Вначале будто бы Радищева за это не тронули, но когда углубилась Французская революция, Радищев пострадал. Возможно, конечно, что мемуарист перепутал (хотя самое упоминание о «Почте духов» в связи с именем Радищева само по себе знаменательно у иностранца), но Пыпин не основывает своих доказательств только на одном этом свидетельстве. Он тщательно анализирует все письма журнала, отмечает разницу между ними и выделяет письма за подписью Сильфа Дальновида как самые смелые и глубокие, напоминающие в своих рассуждениях строй мыслей «Путешествия из Петербурга в Москву». Пыпин приводит длинную цитату из письма XXIV о том, что такое истинно честный человек,— и, надо соз-

---

[1] «Вестник Европы», май, 1866, стр. 419—436. «Крылов и Радищев».

[2] «Memoires secrets sur la Russie et particuliérement sur la fin du regne de Cathérine II et le commencement de celui de Paule I».

наться, мы как будто слышим в этих строках подлинный голос самого Радищева.

Привлекает Пыпин в свидетели и самого Крылова. Когда сослуживец его по «Публичной библиотеке», Быстров, спросил старого Крылова, почему он пожаловался в стихах на фортуну в «Санкт-Петербургском Меркурии» (1793), ведь фортуна так его баловала,— Крылов ответил: «Ах, мой милый, со мною был случай, о котором теперь смешно говорить; но тогда... я скорбел и не раз плакал, как дитя... Журналу не повезло; полиция и еще одно обстоятельство... да кто не был молод и не делал на своем веку проказ...» [1]

Ссылка эта неудачна. Слова Крылова относятся не к «Почте духов», а к следующему за нею «Зрителю», который «навестила полиция» с обыском. Но есть и еще одно свидетельство (его приводит Н. И. Греч), связывающее судьбу Крылова с судьбою Радищева. По словам самого Крылова, «лет десять спустя после появления на свет «Путешествия из Петербурга в Москву» один полицейский чиновник сам рассказал ему, что являлся в его типографию с поручением разведать, не у него ли печатается эта книга, и прикрыл это поручение желанием узнать, как вообще печатаются книги» [2]. Но, как легко увидит и сам читатель, и это свидетельство тоже мало помогает Пыпину,— ведь не в одной типографии Крылова искали в то время книгу Радищева.

Естественно, что биографам и исследователям Крылова не трудно было пошатнуть все доводы Пыпина, казавшиеся на первый взгляд убедительными, но не выдерживавшие внимательной критики. Между тем три обстоятельства все же говорят в пользу Пыпина. Во-первых, самый дух писем «Почты духов», близость некоторых мест к тексту «Путешествия из Петербурга в Москву». Во-вторых, возможность сотрудничества Ра-

---

[1] Цитирую не по Пыпину, у которого рассказ приведен не точно, а по В. Кеневичу «Примечения к басням Крылова», изд. II, СПб., 1878, стр. 280—281.

[2] Приведено у В. Кеневича «Ив. Ан. Крылов», биографический очерк. «Вестник Европы», 1868, книга II, февраль, стр. 709—724.

дищева в «Почте духов». В тот год он служил в таможне, готовил «материал» своей книги, сам занимался публицистикой, поместив в декабрьской книге журнала Новикова, «Беседующий гражданин», свою статью «Что есть сын отечества», очень напоминающую письма Сильфа Дальновида. Поскольку «Почта духов» перестала выходить после августа 1789 года, помещение этой статьи Радищева в декабрьской книге «Беседующего гражданина» (того же года) может быть объяснено поисками Сильфом Дальновидом новой для себя трибуны. И, наконец, в-третьих — некоторая неясность всей истории с обыском и вмешательством полиции в дела типографии Крылова и Клушина тотчас после ареста Радищева. Самым существенным из этих трех фактов является, конечно, первый.

Сходство писем Сильфа Дальновида с некоторыми страницами «Путешествия» бросается в глаза. Приведем первый попавшийся пример, еще не отмеченный в печати. Двадцать второе письмо Сильфа Дальновида озаглавлено: «О том, что гораздо бы лучше для людей было, когда бы они непрестанно спали и видели хорошие сновидения»,— не совсем обычная в тогдашней публицистике тема. А в «Путешествии», в главе «София» читаем такую фразу: «О природа, объяв человека в пелены скорби при рождении его, влача его по строгим хребтам боязни, скуки и печали через весь его век, дала ты ему в отраду сон»,— та же тема, выраженная более пышно.

Разительный пример сходства с интимнейшими высказываниями Радищева представляет собой уже упомянутое письмо XXIV «О том, что в гражданском обществе часто называют честным человеком того, который ни мало сего названия не заслуживает, и какие нужно иметь достоинства, чтобы приобрести название истинно честного человека». Для Радищева, служившего в таможне, проблема честности была одной из самых важных государственных проблем. Маленькая личная честность при невмешательстве в общее положенье вещей («Моя хата с краю») не казалась ему подлинной честностью, и за государственную широту

его взгляда Радищева как раз и отметил, а позднее сблизился с ним его прямой начальник, граф Воронцов. Но посмотрим, как ставится вопрос в письме Сильфа Дальновида:

«Великая разность между честным человеком, почитающимся таковым от философов, и между честным человеком, так называемым в обществе. Первый есть человек мудрый, который всегда старается быть добродетельным, и честными своими поступками от всех заслуживает почтение; а другой не что иное, как хитрый обманщик, который под притворною наружностью скрывает в себе множество пороков, или человек совсем не чувствительный и беспечный, который хотя не делает никому зла, однако ж и о благодеянии никакого не имеет попечения... Приличнее называть честным человеком того, который содержит себя в равновесии между добром и злом, нежели того, кто явно предается всем порокам; но оного еще не довольно для получения сего названия, чтобы не делать никому зла и не обесславить себя бесчестными поступками: а именно честному человеку надлежит быть полезным обществу во всех местах и во всяком случае, когда только он в состоянии оказать людям какое благодеяние».

«Придворный, который гнусным своим ласкательством угождает страстям своего государя, который, не внемля стенанию народа, без всякой жалости оставляет его претерпевать жесточайшую бедность и который не дерзает представить государю о их жалостном состоянии, страшась прийти за то в немилость, может ли называться честным человеком? Хотя бы не имел он ни малого участия в слабостях своего государя, хотя бы не подавал ему никаких злых советов, и хотя бы по наружности был тих, скромен и ко всем учтив и снисходителен, но по таковым хорошим качествам он представляет в себе честного человека только в обществе, а не в глазах мудрых философов,— ибо по их мнению не довольно того, чтобы не участвовать в пороках государя, но надлежит к благосостоянию народа изыскивать всевозможные способы и стараться прекращать всякое зло, причиняющее вред отечеству, хотя бы

через то должен он был лишиться милостей своего государя и быть навсегда от лица его отверженным»[1].

Чье перо написало эти мужественные, удивительно смелые слова? Писал ли это сорокалетний, умудренный опытом Радищев, или двадцатилетний Крылов, начитавшийся Руссо и Вольтера? «Почта духов» печаталась в 1789 году; а в начале мая 1790 года поступила в продажу книга Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву». Это значит, что в год печатания «Почты» Радищев дописывал «Путешествие». Возможно ли, что петербургское общество, лучшие силы его, стоявшие во главе самой смелой тогдашней печати, не встречались с Радищевым, не знали о его книге и что сам он, живя бок о бок, в том же Петербурге, в тот же год — со смелым издателем острой и яркой «Почты духов» (о которой даже иностранцы слышали!) — не захотел поделиться с Крыловым, как и с другими товарищами по перу, мыслями из своей книги, не читал вслух этой книги, не давал ее прочитать? Почти невозможно предположить это. Ведь до ее появления в печати ходили по Петербургу слухи о книге Радищева. А если это верно, молодой Крылов в своей публицистике мог быть под прямым влиянием Радищева.

Как бы то ни было, мы видим Крылова в возрасте 20 лет — на передовой линии русской критической мысли восьмидесятых годов XVIII века, в согласии с самым революционным представителем этой мысли, Радищевым. И советским исследователям как Радищева, так и Крылова одинаково важно заняться внимательным сличением текстов Сильфа Дальновида и «Путешествия».

В августе 1789 года «Почта духов», как сказано, перестала выходить. Но Крылов вместе с актером Дмитревским, тверяком-писателем Клушиным и драматургом Плавильщиковым основывает «типографию на паях» и начинает издавать журнал «Зритель», выходивший с февраля по декабрь 1792 года. В «Зрителе»

---

[1] «Почта духов», изд. 2-е, стр. 172—175. Приведено у А. Н. Пыпина.

Крылов помещает блестящие свои сатиры на крепостное право и дворянство: «Каиб», «Ночи», «Похвальное слово моему дедушке» и др. Интересны статьи Плавильщикова, энергично усиливавшего борьбу журнала за интерес к своему, русскому. В одной из статей он пишет, например, про таланты, поднимающиеся из низов русского народа: «Таковы у нас все, кои учатся всему самоучкою и часто удивляют и самых премудрых: у нас крестьянин сделал такую тинктуру, какой вся Ипократова и Галенова ученость не выдумывали... Костоправ в Алексеевском селе есть камень преткновения всей хирургии... Кулибин и тверской механик Собакин суть два чуда в механике...»

Летом 1792 года по приказу Екатерины II полиция навестила типографию и произвела в ней обыск, есть даже сведения, что Крылов и Клушин были арестованы. По прекращении «Зрителя» Крылов еще один год, 1793, ежемесячно издает третий журнал, «Санкт-Петербургский Меркурий», но в конце года прекращает и его. Если «Зритель» по сравнению с «Почтой духов» несколько поправел, вернее — стал академичнее, то уже «Меркурий» — сравнительно со «Зрителем» — становится вовсе беззубым.

Что же произошло? Почему молодой Крылов в двадцать четыре года прекращает работу публициста, блестяще начатую лишь четыре года назад? Нужно ясно представить себе время и обстановку, когда это произошло.

Царствование Екатерины начиналось с величайшего «монаршего либерализма». Сама «Фелица» участвовала своим пером в создании сатирической публицистики. Общеизвестны ее переписка с Вольтером, приглашение Руссо в Россию после изгнания его из Франции (приглашение, которого Руссо не принял), взаимоотношения с

[1] В 1765 г. в Петербурге было основано Вольно-экономическое общество, и Екатерина II приняла участие в философских дискуссиях этого общества, обратившись к нему с письменным запросом: «В чем состоит или состоять должно, для твердого распространения земледельства, имение и наследие хлебопашца?.. На точной ли, или на спекулятивной разум сло́во собственное полагаться?» — Монаршее кокетничанье с философской формулировкой принципа собственности!

Дидро, с Гриммом[1]. Пока назревала революция во Франции и даже в первые ее раскаты, правящий класс в России, казалось, горячо революции сочувствовал. Великие князья носили в карманах трехцветные кокарды, вынимали и хвастались ими. Два князя Голицыных, будучи в Париже, участвовали в штурме Бастилии. Дочь того самого Соймонова, под началом которого служил первое время Крылов, устроила иллюминацию в галерее петербургского дома своего отца, празднуя 14 июля[1]. Но это была кратковременная бравада. Революция грозно развивалась, она казнила Людовика XVI. И трепет охватил европейские царствующие дома, трепет охватил русский двор. Екатерина II забыла все свое кокетство с французской революционной литературой. Произошла резчайшая перемена общественной атмосферы в России, которая неизбежно должна была роковым образом отразиться на психологии передовых русских людей. 30 июня 1790 года был арестован и сломлен Радищев. В 1792 году арестован и на 15 лет заточен в Шлиссельбург Новиков и разгромлена масонская организация. Что делает в эти черные дни Крылов? В год гибели Радищева он ничего не печатает, кроме хвалебной оды Екатерине II, явно вынужденной обстоятельствами. Следующий год, 1791, он и вовсе молчит.

Только в конце 1791 года он, как сказано, с товарищами основывает свою типографию и еще раз пытается поднять голос. Но полиция воздействует на смельчака. Мы уже видели, как в 1792 году прекращается «Зритель». Перо Крылова агонизирует в добронравном «Меркурии» и вскоре умолкает совсем. Времена изменились. Под страшным давлением реакции, а может быть, и неизвестного нам фактора замешанности в «политическое дело» и опасения за себя, Крылов уезжает из Петербурга.

III

Начинается следующий период в жизни Крылова,— годы бродяжничества 1794—1805, наименее исследованные биографами. Крылов скитается по России, подолгу

---

[1] День взятия Бастилии.

гостя у помещиков. Он ездит по ярмаркам, добывая себе средства карточной игрой. Слава смелого журналиста, личное обаяние, многообразные таланты Крылова делают его общество привлекательным для любого помещичьего дома, и нельзя представлять себе все эти годы только как цепь «унижений», как житье в качестве «нахлебника» или «приживальщика» у «милостивцев». Одно несомненно: огромный опыт, богатую школу жизни, знание России сверху донизу, от мужика до барина, от цыгана до откупщика, драгоценный запас русской народной речи, подслушанной по дорогам и ямщицким избам, накопил Крылов именно в эти годы. Он встречается в 1797 году с князем С. Ф. Голицыным, становится его личным секретарем, а когда князя в 1799 году постигает опала у Павла, едет с ним вместе в изгнание под Киев, в голицынское имение «Казацкое», а позднее — в Ригу. Нельзя сказать, чтоб в это время Крылов целиком ушел из литературы. Он не перестает быть писателем. В 1796 году его стихи появляются в альманахе «Аониды», в том же и в последующем году он сотрудничает в журнале «Приятное и полезное препровождение времени», наконец в 1798 году пишет шутейную трагедию «Триумф» («Подщипу») и обдумывает, а может быть и набрасывает вчерне комедию «Пирог».

Общественная и политическая судьба «Триумфа» говорит о том, что Крылов пользовался уже в те годы немалою известностью. Его «шуто-трагедия», едко осмеявшая гатчинский двор и немецкое солдафонство Павла, конечно не могла быть напечатана, но она тотчас же широко разошлась в списках,— а спустя 61 год появилась в печати, но не в России, а за границей. Это доказывает силу ее политического резонанса. Русская молодежь восторженно приняла эту вещь. Молодой Пушкин, в автобиографическом лицейском стихотворении «Городок» дважды упоминающий о Крылове (один раз наряду с «Ванюшей Лафонтеном»), посвящает «Триумфу» целую строфу:

И ты, шутник бесценный,
Который Мельпомены
Котурны и кинжал
Игривой Тальи дал!

Чья кисть мне нарисует,
Чья кисть скомпанирует
Такой оригинал!
Тут вижу я с Чернавкой
Подщипа слезы льет,
Здесь князь дрожит под лавкой,
Там дремлет весь совет;
В трагическом смятеньи
Плененные цари,
Забыв войну, сраженьи,
Играют в кубари...[1]

«Чернавка» и «Подщипа» — действующие лица «Триумфа». Так велика была популярность этой вещи Крылова, что она ходила в рукописи по рукам вплоть до лицейских годов Пушкина.

Здесь необходимо сказать несколько слов об одной концепции биографии Крылова, которую создали некоторые наши литературоведы. По этой концепции Крылов с 1793 года был «сбит со своих позиций, уступил силе, смирился и скрыл свою ненависть и свое презрение под маской верного слуги царя, придворных и реакции»[2]. По этой концепции в годы скитаний 1794—1805 «произошел перелом в жизни Крылова... он перестал верить в возможность улучшений... О борьбе он больше не мечтал.. В сущности, он стал ренегатом и приспособленцем. Но в глубине души он сохранил злобу, хотя это была именно злоба раба, а не гнев революционера»[3].

Спросим себя можно ли, будучи нравственно павшим человеком, ренегатом, надломленным психически, изуверившимся, отрицающим возможность улучшений — создать гениальные творения, лучшее и сильнейшее, на что ты способен, творения, которые будут облагораживать, учить, укреплять, воспитывать десятки поколений, миллионы людей? Ведь именно после переломных годов скитаний Крылов вырос и обрел себя

---

[1] А. С. Пушкин, т. I, изд. Брокгауза и Ефрона, 1907, стр. 175. Комментарий З. Венгерова.

[2] Г. Гуковский, Предисловие к Полн. собр. стихотворений Крылова. Изд. «Библиотеки поэта», т. I, «Советский писатель», 1935, стр 23.

[3] Там же, стр. 52.

как творец, выполнил полностью свою глубоко прогрессивную историческую функцию баснописца, которою он и вошел в историю литературы. Говорят об изменении Крылова, о смене его вкусов, направления его деятельности. Но сменив перо публициста на перо художника, Крылов отнюдь не изменил своим взглядам. Много исследовательских статей посвящено сравнению наиболее смелых «писем» из «Почты духов» с позднейшими баснями Крылова. Сходство тут настолько явное, что даже Грот писал: «В «Почте духов» и других сатирических сочинениях его как бы предчувствуется уже будущий баснописец» [1].

Как раз в годы скитаний Крылова в русской действительности происходили большие и важные процессы. Правительственная реакция расправилась с революционными писателями в России, но она не могла уничтожить результатов великой Французской революции, так или иначе повлиявшей на все европейские страны. Французская революция привела к власти буржуазию, она уничтожила феодализм. Новые общественные категории стали владеть умами,— и прежде всего приобрело новое прогрессивное значение национальное самосознание народа, чувство гражданственности и патриотизма, высоко поднятое восставшим французским народом. Эти семена Французской революции своеобразно произросли и в русском общественном сознании, русской литературе.

Крылов понимал исторический момент, он понимал, как прогрессивны новые веяния в литературе, взошедшие на «семенах Французской революции». Вот почему он вступил в «Аонидах» в сотрудничество с карамзинистами, которых больно кусал несколько лет назад в «Зрителе», и положительно отнесся к Княжнину, которого раньше жестоко осмеял в своей старой комедии «Проказники».

В 1805 году Крылов попадает в Москву, где он переводит три басни Лафонтена: «Дуб и Трость», «Разборчивая невеста», «Старик и трое молодых». По сви-

---

[1] Я. Грот, Сатира Крылова и его «Почта духов». «Вестник Европы», т. III, март 1868 г., стр. 217.

детельству первого биографа Крылова, М. Лобанова [1], Иван Андреевич еще в ранней юности заинтересовался Лафонтеном и перевел одну из его басен, причем перевод очень понравился Ив. Ив. Бецкому и другим, кто его читал. По-видимому, уроки француза в семье тверского губернатора впервые привлекли внимание Крылова к Лафонтену и привлекли настолько, что, едва овладев новым языком, он спешит испробовать свои силы именно для перевода басни. Нам думается, обращение его к басням в 1805 году происходит не случайно и не по совету Дмитриева, а совершенно сознательно. Не случайным кажется нам и самый выбор басен. На тридцать седьмом году своей жизни Крылов приобрел зрелый опыт, он как бы прожил не одну жизнь. Рано вступив в литературу, мальчиком начав государственную «службу», Крылов видел либеральный «расцвет» и крутую реакцию царствования Екатерины, он пережил незабываемые годы владычества над умами великих писателей, предшественников революции [2], пережил Французскую революцию, ее «медовый месяц» для русского общества, гильотину, казнь Бурбона, давление страха в правительственных кругах перед всем тем, чем раньше кокетничали и увлекались эти круги, трагическую судьбу Радищева, вернувшегося из ссылки почти душевнобольным и покончившего с собой в 1802 году. На глазах его, после краткого царствования Павла, начался век Александра I. Ломались с корнем государства и уходили цари. Но Крылов знал, что сам он «выжил»,— он выжил как творец, сохранив в себе величайший дар человека, дар «глагола», общественную функцию поэта. Много лет спустя Тютчев сказал о человеке:

И ропщет мыслящий тростник...

Назвав «мыслящим тростником» наиболее органи-

---

[1] М. Лобанов, Жизнь и сочинения И. А. Крылова, СПб. 1867, приведено у В. Кеневича.

[2] В конспектах В. И. Ленина есть выписка из «Мыслей» Наполеона о том, что революцию во Франции сделали писатели. Это — почти единственный афоризм Наполеона, привлекший внимание Владимира Ильича.

зованный продукт природы, Тютчев, конечно, помнил и «цевницу» Пушкина, с ее семью стволами,— в замечательном стихотворении «Муза»:

...Тростник был оживлен божественным дыханьем...

Символ голоса поэта, тростниковая свирель, проводник «глагола»,—в XVIII веке была крепко ассоциирована с тростником, будя воображение своим постоянным присутствием в бесчисленных стихотворениях; глядясь с полотен всевозможных «пасторалей», с табакерок, с панно, с гобеленов, с фарфора... И первую свою басню Крылов посвящает именно этой «тростиночке», выбрав сюжет у Лафонтена,— конечно, не случайно,— настолько обоснованно и понятно обращение к этой теме у Крылова и психологически и исторически: Дуб ведет разговор с Тростью. Он жалеет ее: «воробей, и тот тебе тяжел», он хотел бы видеть ее хотя бы укрытой его могучей тенью, растущей в его окружности,— но и этого не дала тростинке природа:

...Но вам в удел природа отвела
Брега бурливого Эолова владенья.

Здесь уже связь тростника с царством звука, с царством поэзии отмечается прямо и точно. Однако Трость не принимает жалости Дуба. Наоборот, она отвечает ему остережением:

Не за себя я вихрей опасаюсь;
Хоть я и гнусь, но не ломаюсь...

И жизнь подтверждает это:

Вдруг мчится с северных сторон
И с градом и с дождем шумящий аквилон.
Дуб держится,— к земле Тростиночка припала[1].
Бушует ветр, удвоил силы он,
Взревел и вырвал с корнем вон
Того, кто небесам главой касался
И в области теней пятою упирался.

---

[1] Разрядка моя. — *М. Ш.*

Дуб погиб,— но тростиночка выжила. Она выжила потому, что припала к земле. И Крылов в годы своих скитаний в сущности припал к родной земле,— исторические бури прошли над его головой, не сломив в нем поэта. Выбор им этой басни для перевода,— первой басни, связанной с именем Крылова,— мог явиться для него своеобразным лирическим манифестом.

Три басни появились в том же 1805 году в «Московском зрителе» Шаликова. Они очень понравились И. Дмитриеву, который тогда же поздравил Крылова с нахождением им настоящего своего призвания.

И Крылов действительно нашел свое призвание в баснях.

IV

С возвращения в Петербург в 1806 году для Крылова наступает новый период его жизни. Внешне — это самый однообразный, самый бедный событиями период. Внутренне — это период реализации,— самый богатый и самый насыщенный творчеством.

Сперва Крылов еще тянется к театру и к издательству. Выходят его комедии: «Пирог» (возможно, написанный раньше), «Модная лавка», «Урок дочкам». Не отказывается он — в сотрудничестве со своим соседом по дому, Шаховским,— и от издания журнала «Драматический вестник».

В 1811 году Крылова избирают членом «Беседы любителей русского слова», объединявшей старшее поколение писателей; позднее — членом Академии. В 1812 году он получает службу в «Публичной библиотеке», с директором которой, крупным меценатом, человеком большого и тонкого вкуса, Олениным, он сближается на всю жизнь. В семье Оленина для «Крылочки», как его зовет жена Оленина, приготовлен любимый угол, там изучили его привычки, его маленькие слабости, и одинокий стареющий поэт, лишенный своей семьи, отогревается в их доме, получает уют и ласку.

Принято утверждать, что служба Крылова в Публичной библиотеке была своеобразной синекурой, что он ничего в ней не делал, а только получал жалованье.

Это неверно; неверно и представление о нем как о ленивце. Наружно медлительный, молчаливый, очень спокойный, сильно тучнеющий от неподвижности, привыкший дома к халату, Крылов тем не менее не только не был ленив, но проделывал поистине гигантскую работу. Я уже упомянула об изучении им греческого и английского языков. С удивительной систематичностью, с колоссальным терпением Крылов осваивал все то, что ему хотелось знать. Он сохранил от XVIII века привычку читать «фундаментально», и в Публичной библиотеке широко ее реализовал. Ежедневно он прочитывал также и основные газеты и журналы, пристально следя за политическими событиями.

Есть свидетельства о направлении его работы в Публичной библиотеке. В основном она носила характер библиографический, систематизаторский, но интересно, что́ и ка́к систематизировал Крылов. Подчиненный ему по этой части библиотечный служащий Быстров оставил воспоминания о своих занятиях под началом Крылова [1]. Он рассказывает, что Крылов привлек его внимание к журналам XVIII века, уже основательно в те годы забытым, указал на огромное общественное значение их и поручил ему заняться «составлением Алфавитного указателя к русским периодическим изданиям, начав эту работу со старинных, ныне довольно редких журналов» [2]. Тут уже видно, что Крылов не забыл своей молодости, не забыл освежающей роли, какую сыграла молодая бурная русская публицистика восемнадцатого века. Да и практически не раз погружался в нее, поскольку Быстров в своей работе то и дело носил ему на показ то один, то другой журнал, выискивая в нем и раскрывая перед Крыловом и его собственные старые стихи и статьи.

Хотя драматургия Крылова, казалось бы, наконец-то вышла на большую дорогу, и его пьесы, поставленные на сцене, пользовались успехом (о популярности их

---

[1] «Северная пчела», 1845, № 203. «Отрывки из записок моих об Иване Андреевиче Крылове».

[2] Там же.

говорит, между прочим, тот факт, что отрывки из «Урока дочкам» неизменно, до десятых годов нашего XX века, входили во все учебные хрестоматии),— тем не менее Крылов ограничился тремя последними комедиями и весь целиком отдался басням. Они стали его единственным литературным жанром. С каждой из них он все более находил себя, реализовал свой огромный накопленный опыт, свое дидактическое мастерство, свою наблюдательность гениального художника.

Первые 20 басен Крылов издал в 1809 году, потом, медленно, одну за другой, накапливая эти жемчужины русской литературы, он до конца своей жизни выпустил еще 8 таких книжек, составивших в целом 197 басен. Замечательно, что Крылов, издавая их как своеобразную «периодику», придерживался в расположении басен не принципа хронологического, печатал не подряд, по мере написания,— а располагал их по принципу разнообразия, контрастирования, думая об интересе читателя,— чтоб читать было легче, увлекательней. Позднее почти все издатели придерживались этой же цикличности, созданной самим Крыловым.

Работал он над баснями напряженно, годами, не удовлетворяясь достигнутым; сличение рукописей и многочисленных изданий дает представление, насколько была велика эта работа. По словам А. Кирпичникова, Крылов «больше всего стремился к пластичности и возможной краткости в конце басни; нравоучения, очень хорошо задуманные и исполненные, он или сокращал, или вовсе выкидывал... изгонял все книжные обороты и неопределенные выражения, заменяя их народными и в то же время вполне точными, исправлял постройку стиха».

Крылов как бы знал преходящесть, историческую и классовую ограниченность «морали», по сравнению с глубиной и долговечностью жизни сатирического образа, и поэтому, где только возможно, «сокращал или вовсе выкидывал» нравоучения. Он следил внимательно за общественной жизнью, был, как сказано, аккуратнейшим читателем газет и журналов. И басни его на протяжении больше чем трети века сопровождали самым активным образом жизнь и настроение современ-

ника, вмешиваясь в нее, организуя, бичуя, издеваясь, указывая, исправляя, помогая понять.

Позднее комментаторы тщательно исследовали, какая из его басен переводная, а какая оригинальная. Но подобное разделение интересно лишь узкофилологически. По существу все басни Крылова — басни Крылова, и все они — русские. Он так мастерски «переводил» содержание любой чужой басни в родную среду, родную обстановку, что вся она тотчас же пронизывалась неподражаемой самостоятельностью, становилась шедевром народной конкретности. Все: люди и животные, пейзаж и жанр — приобретали искони знакомые, типически русские черты, настолько, что десятки поколений учились по ним видеть и познавать свое, русское: своего «соседа Фоку», «гостеприимного Демьяна», «свата Климыча» и «кума Карпыча», своих лису и мартышку, «Жужу» и «Полкана» и огромное количество других образов. Отдельные выражения Крылова становились обобщающими художественными формулами подсмотренных явлений, закрепляя их смысл на века и упрощая для народа их многословное истолкование. Достаточно сказать: «А ларчик просто открывался», «рыльце в пуху», «зелен виноград», «поищем лучше броду», «моего хоть капля меду есть», «Демьянова уха», «медвежья услуга» и прочее и прочее, чтоб получить вместе с этими двумя-тремя словами навеки закованное в них большое, сложное, многообразное содержание. Подобно тому как в науке найти закон значит сразу облегчить человечеству сложную и слепую работу мысли в данной области и двинуть его на целую «станцию», целый этап вперед,— так и в искусстве нахождение закономерного образа, абсолютно точно замкнувшего в себе обобщенное содержание,— это огромная облегчающая помощь человечеству в области нравственного развития, это общественный скачок вперед. Отсюда понятна очень большая и притом (что бывает далеко не со всеми гениями) еще при жизни Крылова установившаяся популярность его не только у себя на родине, но и за рубежом, где с известностью Крылова ни раньше, ни сейчас не может сравниться известность никакого другого русского писателя, кроме разве Льва Толстого.

Высокое искусство басен Крылова замечательно еще тем, что оно понятно людям от мала до велика. Им наслаждается ребенок, впервые, по букве, складывая и произнося читаемое слово. Но им же страстно наслаждаются и величайшие мастера слова, наслаждаются профессионально, с пониманием его художественной лаборатории. Пушкин, например, восхищался стихом Крылова о муравье:

И даже хаживал один на паука.

Гоголь приходил в восторг от басни «Музыканты», где с величайшим лаконизмом (17 строк) развернуто обилие людских слабостей, тщеславия, смешных сторон, дано целое происшествие с неожиданным окончанием и широкой, смелой моралью:

Сосед соседа звал откушать;
Но умысел другой тут был:
Хозяин музыку любил
И заманил к себе соседа певчих слушать.
Запели молодцы: кто в лес, кто по дрова,
И у кого что силы стало.
В ушах у гостя затрещало,
И закружилась голова.
«Помилуй ты меня,— сказал он с удивленьем,—
Чем любоваться тут? Твой хор
Горланит вздор!»
«То правда,— отвечал хозяин с умиленьем,—
Они немножечко дерут,
Зато уж в рот хмельного не берут,
И все с прекрасным поведеньем».

А я скажу: по мне уж лучше пей,
Да дело разумей.

Басню «Пустынник и медведь» особенно ценил Жуковский.

Этот исключительный, лабораторный интерес современников Крылова к языку его басен — не случайность. Крылов был подлинным новатором в области языка, он прокладывал дорогу не только новой поэзии, но и новой русской прозе, вскрывая весь изумительный динамизм, свойственный русской народной речи, и в этом отношении его роль и его влияние мало с кем можно

сравнить,— даже могучее влияние Маяковского в наше время — уступает ему.

Стих Крылова при его предельном лаконизме — весь построен на движении, у Крылова нет неподвижного образа или факта, потому что нет неподвижного эпитета, наречия или определения. Когда идут, например, два его собеседника в басне «Лжец», то на протяжении нескольких строк перед вами происходит процесс «перемены ролей» между ними: сперва доминирует лжец, он активен; слушателя еще не видно, он пассивен; потом все более вырастает слушатель, становясь хозяином положения, и хотя Крылов от себя ничего не прибавляет, а дает только их диалог, но мы видим, что д е л а ю т эти два разговаривающих человека; видим, как один из них начинает упираться, пытается свернуть, готов на попятный, а другой крепко держит его и тянет, тянет к мосту, особенно при словах:

«Однако ж, мост-ат наш каков!»

Достигается это исключительно их речью, без авторской ремарки, может быть замечательной частицей «ат», которою иронически растягивается слово мост и которая целиком подслушана Крыловым у народа.

В то же время Крылов был большим лириком. Не потому, что в молодости писал и помещал в своих журналах лирические стихи,— нет, эти стихи были очень посредственны, иногда плохи, и сейчас их не стоит воскрешать. Но в самих баснях, в отдельных местах, там, где Крылов не иронизирует, не шутит, не бичует; где он описывает бурю, природу, где голос его проникается состраданием или сочувствием,— читатель вдруг чувствует дыхание подлинной красоты, высокое лирическое волнение.

Изумительно его описание соловьиного пения:

...Защелкал, засвистал
На тысячу ладов, тянул, переливался,
То нежно он ослабевал
И томной вдалеке свирелью отдавался,
То мелкой дробью вдруг по роще рассыпался.
Внимало все тогда
Любимцу и певцу Авроры;

Затихли ветерки, замолкли птичек хоры,
И прилегли стада.
Чуть-чуть дыша, пастух им любовался
И только иногда,
Внимая Соловью, пастушке улыбался.

Это еще XVIII век. Но здесь уже Крылов как бы предваряет и Фета («...Шепот, робкое дыханье, трели соловья...»), и Тютчева, и Брюсова, и Блока,— предваряет прозрачною прелестью языка и умением использовать его ритмическое богатство.

Таково великое художественное мастерство Крылова. Он сам любил вслух читать свои басни, читал их превосходно, и каждое выступление его было событием. По словам современника, «впечатление, производимое его коротенькими творениями, было неимоверное: часто не находилось места в зале; гости толпились около поэта, становились на стулья, столы и окна, чтобы не проронить ни слова» [1].

Чем упорнее складывался в официальных кругах образ ленивого «дедушки Крылова», обраставшего анекдотами, подобно тому, как днище потонувшего корабля обрастает ракушками,— тем энергичнее было вмешательство Крылова в жизнь общества посредством басен. Он давал ими отклик на каждое большое событие политики и культуры. Общественная роль басен Крылова с особенной силой вскрылась в годы Наполеонова нашествия.

Созданный революцией, генерал Бонапарт переродился в императора Наполеона, агрессора и насильника. Реакционная роль Наполеона была ясна русскому обществу. В 1813 году «Сын отечества» писал: «Несколько веков разврата было потребно на то, чтобы приучить потомство Гракхов ползать у ног Тиверия,— во Франции это делается скорее: сегодня издается закон, которым осужден на казнь всяк, кто только осмеливается предложить восстановление монархии, а на другой день все

---

[1] Портретная и биографическая галерея. СПб., 1841. Тетрадь 2, стр. 3. Цитирую по книге Н. Степанова «И. А. Крылов». Государственный литературный музей, М. 1944, стр. 14.

стадо французское уже лежит у ног пришельца и присягает ему в вечном рабстве...»[1]

Такие высказывания не были одиноки. Когда войска Наполеона вторглись в Россию, народ поднялся на защиту родной земли. Крылов в эти дни — с народом, он организует его чувство и волю, поднимает уверенность, бодрит, бьет врага сатирой. Ряд его басен: «Волк на псарне», «Обоз», «Ворона и Курица», «Щука и Кот», «Лягушка и Юпитер», «Заяц на ловле», «Раздел» — это серия острейших откликов на политические и общественные события. В них не только дана правильная оценка исторической роли Кутузова, высмеяны претензии Наполеона, показано жалкое состояние французской армии в результате ее разгрома. В них дается и злая сатира на разгулявшиеся династические аппетиты на Венском конгрессе при дележе территорий и на бесстыдное антипатриотическое поведение некоторых «провиантских чиновников» и поставщиков, грабительски наживавшихся на крови русского народа, проливаемой на войне[2]. Последнее особенно замечательно.

Несмотря на трагические дни войны, свою общественную роль Крылов выполнил отнюдь не односторонне. Мобилизуя высокий патриотизм русского человека, беспощадно обстреливая своим сарказмом врага,— Крылов не оставил в то же время без внимания и теневых сторон войны. Наряду с великим героизмом народа в тылу и на фронте,— были в 1812 году отвратительные явления спекуляции, взяточничества, хищничества. Александру I приписывают фразу: «Мои чиновники украли бы у меня все линейные корабли, если б знали, куда их спрятать». Пришлось для борьбы со «злоупотреблениями комиссариатских и провиантских чиновников» восстановить закон, изданный Петром I в 1714 году, карающий взяточников телесным наказанием и даже смертной казнью, и указ Екатерины II от 1763 года, требующий их истреблять «из всего рода человеческого».

Крылов грозно бичует и хапуг, занятых дележом

---

[1] «Сын отечества», 1813, ч. 8, стр. 96 и дальше. У В. Кеневича в «Примечаниях», стр. 133.

[2] См. «Биографический очерк о Крылове» В. Кеневича.

своего дохода, когда горит их отчизна («Раздел»), и узкий эгоизм обывателей, ставящих интересы своей маленькой судьбы выше интересов государства и общества («Лягушка и Юпитер»).

К концу своей жизни Крылов, великий русский поэт и мыслитель, приходит с удивительной, редко встречающейся в жизни, верностью самому себе. Он пережил уже и век Александра,— пережил кровавое «вступление на царство» Николая I. После восстания декабристов и расправы с ними он несколько лет ничего не пишет. В стихотворении «Булат», несмотря на опасность темы и всевозможные «царские милости», какими продолжают его осыпать, он бесстрашно вступается за бездействующего Ермолова, находящегося в опале из-за близости к декабристам. Н. Степанов говорит об этом в своей книге: «Басню «Булат» (1830) современники справедливо относили к судьбе Ермолова» [1].

Но особенно интересна история его басни «Вельможа», которую он поставил самой последней по счету в последней, девятой, книге своих басен. Она была написана Крыловым за 9 лет до смерти и целый год пролежала у гр. Уварова, не решавшегося допустить ее печатание. Между тем в списках она уже ходила по Петербургу как не дозволенная цензурой. Крылову, уже порядком больному, пришлось ехать во дворец на царский маскарад, предварительно облачась в маскарадный костюм «кравчего», чтоб на ходу вырвать у царя разрешение печатать эту басню. Привожу ее здесь целиком:

ВЕЛЬМОЖА

Какой-то, в древности, вельможа
С богато убранного ложа
Отправился в страну, где царствует Плутон.
  Сказать простее,—умер он;
И так, как встарь велось, в аду на суд явился.
Тотчас допрос ему: «Чем был ты? Где родился?»
«Родился в Персии, а чином был сатрап;
Но так как, живучи, я был здоровьем слаб,
  То сам я областью не правил,
  А все дела секретарю оставил».

---

[1] Н. Степанов, И. А. Крылов, Государственный литературный музей, М., 1944, стр. 17.

«Что ж делал ты?» — «Пил, ел и спал
Да все подписывал, что он ни подавал».
«Скорей же в рай его!» — «Как! где же справедливость?» —
Меркурий тут вскричал, забывши всю учтивость.
«Эх, братец! — отвечал Эак,—
Не знаешь дела ты никак,
Не видишь разве ты? Покойник был дурак!
Что, если бы с такою властью
Взялся он за дела, к несчастью?
Ведь погубил бы целый край!..
И ты б там слез не обобрался!
Затем-то и попал он в рай,
Что за дела не принимался».

Вчера я был в суде и видел там судью:
Ну, так и кажется, что быть ему в раю!

Вот что говорит об этой изумительной по смелости и совершенству формы басне В Ф. Кеневич в своих «Примечаниях»:

«Нельзя не заметить, что основная мысль басни неоднократно высказывалась Крыловым в различных формах в его прежних сочинениях и особенно в «Почте духов». Так, например, в двадцатом письме (ч. I, стр. 258, издание 1789 г.), когда Плутону донесли доктора, что из адских судей двое навсегда оглохли, а третий невозвратно лишился ума, и тот в недоумении не знал, что делать, танцмейстер Фурбиний дает ему благой совет: «Оставя при них прежние их достоинства, не давать им власти, и... приставить к ним умного секретаря, который бы вместо них рассматривал дела, а они бы подписывали то, что он им скажет» [1].

Так на закате жизни Крылова «заря сошлась с зарей», старая, выношенная, углубленная мудрость баснописца перекликнулась с юношеским задором публициста, и Крылов как бы гармонически свел концы с концами своего полного творческого развития.

Умер он 21 ноября 1844 года и погребен в Александро-Невской Лавре рядом с Карамзиным и Гнедичем.

Крылов был очевидцем четырех царствований, он прожил долгую по времени и огромную по насыщенности историческими событиями жизнь. Все было в этой жизни,— в том числе и «человеческое, слишком челове-

---

[1] В. Кеневич, Примечания, стр. 254.

ческое», наряду с подлинным горением творца. Но Крылов сам оставил нам правило, по которому следует подходить к творцу:

Когда таланты судишь ты,—
Считать их слабости трудов не трать напрасно;
Но, чувствуя, что в них и сильно, и прекрасно,
Умей различны их постигнуть высоты́.

Добавим несколько слов о внешнем облике Крылова, каким он был во вторую половину жизни поэта. Основным и решающим в этом облике было впечатление ума, и ума необыкновенного. «Крылов чрезвычайно умен»,— сказал о нем Вяземский; «...ума палата»,— отметил Тургенев; «веселое лукавство ума» подчеркнул Пушкин. Преобладание ума над эмоцией и затрудняет задачу воссоздания его живого, теплого образа.

Примерно за 4 года до его смерти — Крылова написал Брюллов и оставил нам величавый образ спокойного красивого старика, глядящего с выражением какого-то возвышенного и отрешенного разума. Есть у нас и литературные портреты Крылова. Приведу два из них, Тургенева и француза-переводчика Лемонтея. Тургенев рассказывает:

«Крылова я видел всего один раз — на вечере у одного чиновного, но слабого петербургского литератора. Он просидел часа три с лишком, неподвижно, между двумя окнами — и хоть бы слово промолвил! На нем был просторный, поношенный фрак, белый шейный платок; сапоги с кисточками облекали его тучные ноги. Он опирался обеими руками на коленн и даже не поворачивал своей колоссальной тяжелой и величавой головы, только глаза его изредка двигались под нависшими бровями. Нельзя было понять: что он слушает ли и на ус себе мотает, или просто сидит и «существует». Ни сонливости, ни внимания на этом обширном, прямо русском лице,— а только ума палата... да по временам что-то лукавое словно хочет выступить наружу и не может — или не хочет — пробиться сквозь весь этот старческий жир» [1].

---

[1] И. Тургенев, Полн. собр. соч., СПб. 1897, т. X, стр. 81—82.

Иностранцы, общавшиеся с Крыловым, описывали его переводчику Лемонтею, переводившему басни Крылова на французский и итальянский языки. Вот отдельные подробности этих описаний:

«Г. Крылов... высок ростом, полон лицом и телом; походка его небрежна; простое и открытое его обращение внушает к нему доверие... В обществе он больше замечает, нежели говорит; но когда его взманят, то разговор его бывает весьма занимателен» [1].

Ни один русский писатель не получил такой широкой популярности среди других народов, как Крылов. Еще в 1896 году И. Драганов написал обстоятельную работу «Международное значение Крылова, и новые сведения о переводах его басен на иностранные языки и наречия» [2]. По данным этой статьи выходило, что тогда, то есть почти 50 лет назад, басни Крылова переводились:

на французский язык		72 раза
» итальянский		32 »
» английский	»	12 раз
» болгарский	»	12 »
» немецкий	»	10 »
» украинский	»	4 раза
» польский	»	4 »
» древнееврейский	»	3 »
» немецко-еврейский	»	2 »
» чешский	»	2 »
» датский	»	1 раз
» хорватский	»	1 »
» финский	»	1 »
» арабский	»	1 »
» молдавский	»	1 »
» армянский	»	1 »
» турецкий	»	1 »
» сербский	»	1 »
» словацкий	»	1 »
» грузинский	»	1 »
» новогреческий	»	1 »

О переводе Крылова на армянский язык Драганов сообщил: «Крылов в армянском облике (91 басня) явился впервые в 1866 году, в переводе Гавриила

[1] В. Кеневич, Примечания к басням Крылова, стр. 267.
[2] Журнал министерства народного просвещения, июль 1895 г., стр. 85—115.

В. Айвазяна, брата художника Айвазовского. Напечатаны переводы в Феодосии. «Вероятно, есть другие новейшие переводы Крылова на армянский, судя по тому, что из инородческих литератур России армянская одна из самых оживленных» [1].

На грузинский язык тогда же басни Крылова перевел один из лучших поэтов Грузии, Церетели. На украинский язык переводил басни Крылова Старицкий (Старченко) и другие. Перевод «Тришкина кафтана»,— «Охрімова світка»,— считается образцовым.

Этот перечень, разумеется, уже устарел, число языков, на которые переведен Крылов, выросло вдвое, к ним прибавились такие, как абиссинский, ряд африканских наречий, санскрит. В дни юбилея Крылов звучал в нашем Союзе на нескольких десятках языков народностей СССР.

Когда Крылов умер, известный журналист А. А. Краевский написал в «Русском инвалиде»: «Пятьдесят семь лет славилось имя Крылова во всех концах грамотной Руси; несколько поколений воспиталось по его басням, учась в них и языку, и добру, и мудрости житейской. Мы сами, дети наши сохранили в душе своей образ и имя Крылова вместе с первыми нежнейшими впечатлениями детства, и этот образ, это имя сопутствовало нам во всех путях нашей жизни» [2].

Прошло сто лет со дня написания этих слов, а каждый из нас может повторить их от себя. Басни Крылова — это наше детство, наше отрочество, наша зрелость; образы этих басен, мораль их, отдельные выражения — вошли в самый воздух культурного роста на-

---

[1] Журнал министерства народного просвещения, июль 1895 г., стр. 113. Это не совсем верно. Первые армянские переводы были сделаны еще при жизни Крылова многими переводчиками, в том числе и родоначальником новейшей армянской литературы Хачатуром Абовяном. А ко времени перевода Айвазяна насчитывалось уже 8 различных переводов Крылова. В настоящее время Армения имеет превосходные переводы Хнко Апера (приближенные к армянской действительности) и образцово точные переводы проф. Абова, с его же вступительной статьей о Крылове.

[2] «Русский инвалид», № 255, субб. 11 ноября 1844 г. Цитирую по В. Кеневичу «Примечания к басням Крылова», изд. 2-е, СПб. 1878, стр. 343.

шего народа, и мы даже сами как следует не учитываем, до какой степени они организовали нам наше сознание, помогают образно и коротко формулировать и наш опыт и окружающий нас мир.

Эту организующую роль Крылова, его народность, его значение для русской культуры отмечали все крупнейшие русские писатели. Пушкин считал Крылова «истинно народным поэтом» [1]. Гоголь писал о нем: «Его притчи — достояние народное и составляют книгу мудрости самого народа» [2]. Белинский за четыре года до смерти Крылова назвал его «великим русским поэтом», а в год его смерти написал в «Отечественных записках» [3]: «И. А. Крылов больше всех наших писателей кандидат на никем еще не занятое на Руси место «народного поэта»; он им сделается тотчас же, когда русский народ весь сделается грамотным народом».

Весь наш народ уже много лет как стал грамотным. И мы всенародно принимаем наследие Крылова, не переставшее жить на нашей родине полнокровной общественной жизнью.

---

[1] В «Предисловии» г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова, 1825.

[2] Статья «В чем же, наконец, существо русской поэзии?»

[3] «Отечественные записки», 1844, № 2, стр. 50.

ЯСНАЯ ПОЛЯНА

I

Меняются формы жизни, средства передвижения, сами дороги, но то, что Пушкин назвал когда-то «народною тропой», объединяя в этом крылатом выражении и память народа о своем гении, и народную любовь к нему, и движение народных масс к тому материальному, что осталось от него во времени,—эта «народная тропа» не зарастает и не пустеет. По словам бывшего секретаря Толстого В. Ф. Булгакова, «до 50 тысяч человек посещает в год Ясную Поляну».

Чудесно изменилась жизнь русского народа с той поры, как ночью 10 ноября 1910 года Лев Николаевич постучался к спавшим кучерам и на пролетке — она и теперь стоит в конюшне, с застегнутым кожаным фартуком, старомодная, на железных колесах — выехал в темноте на ближайшую станцию. Рабочий с факелом, пробираясь впереди коляски, освещал дорогу. Так начался исход Толстого из Ясной Поляны, предсмертный разрыв его с собственностью и комфортом, дорога к смертному часу на станции Астапово (теперь «Лев Толстой»).

Нынче по всем дорогам, ведущим в Ясную Поляну, едут на автобусах, мотоциклетках, легковых машинах сотни людей ежедневно, чтоб побывать в усадьбе, где протекла почти вся жизнь Льва Толстого; на зеленой

его могиле в глубине густого парка; в заповедных местах, связанных с образами его творчества. И если ехать по симферопольской магистрали, даже никуда не сворачивая, а только внимательно подмечая все встречное на пути, получаешь яркое представление о величине происшедших изменений.

По обе стороны дороги — те же как будто прелестные поля и перелески, скромная природа центральной полосы России, запечатленная классиками русского искусства. Но хоть и те же, а все не те они. Нет прежней первобытности, пустынности, «глухомани» русского пейзажа, подступавших подчас даже и к дороге в виде зеленых заболоченных низин с их острым запахом гниения или испорченных, исковерканных пожарами черных древесных остовов в лесу; земля лежит обжитая и выхоженная, леса обегают дорогу чистые и ровные, и сама дорога благоустроена; все говорит о многолетней, большой культуре, вложенной в землю, о машинах и удобрениях, труде и усилии светлого человеческого разума.

Вот ползет по асфальту огромный комбайн, за ним другой; бронзовые, по пояс голые комбайнеры за рулем — это мощная техника перебирается на новое место уборки. А рядом, скользя по шоссе, как по бархату, плавно проходят красивые, яркие автобусы с надписями на лбу: «Москва — Симферополь — Ялта»; «Москва — Тула»; «Москва — Орел». Из окон, полуприкрытых занавесками, выглядывает лицо пассажира, чуть сонное: он уже привык к этим рейсам. А сами вы то и дело обгоняете в пути велосипедистов в голубых, красных, белых шелковых рубашках с черными номерами, нашитыми на спине,— «199», «54», «59»... Это не москвичи — это местный велопробег не то городского, не то колхозного спортивного коллектива.

Вы мчитесь мимо старого живописного Серпухова и нечаянно выхватываете глазами надпись на афише: здесь гастролирует Краснодарский театр музыкальной комедии. И когда подъезжаете к Туле, невольно опять ищете театральную афишу. Так и есть, тут гастролирует уже другой театр — Брянский драматический. Казалось бы, такие обыденные, простые вещи. А ведь они говорят о движении всей нашей страны. Весь огромный ее мас-

сив, вся ширь и глубь народной русской жизни должны были всколыхнуться, сдвинуться годами работы на каждом участке, в каждом углу, чтоб маленькие города стали большими городами, зажили высокой общекультурной жизнью и чтоб театры каждого из них смогли обходить всю страну — от Кубани до Серпухова, от Брянска до Тулы. Вот по какой народной тропе текут и текут сейчас народные массы к Ясной Поляне.

Въезд в нее начинается двумя старинными белыми башнями, между которыми раньше висели железные ворота. Этих ворот сейчас нет, посетители проходят свободно в густую широкую еловую аллею (раньше она была светлая и березовая) и по этому «прешпекту», как звали его дед Льва Толстого по матери, князь Н. С. Волконский, и списанный с него старый князь Н. А. Болконский в «Войне и мире», вступают на территорию усадьбы. Старого большого дома, где родился Толстой, давным-давно нет: Толстой его продал на «разбор и перенос» еще в молодости,— а на месте его стоит камень от фундамента с надписью: «Здесь стоял дом, в котором родился Лев Толстой». Но знаменитый «кожаный истертый диван», на котором он родился, описанный до мелочей и в «Войне и мире», и в «Анне Карениной», и в «Детстве», стоит, только уже обитый клеенкой, в кабинете Толстого — во флигеле, разраставшемся с течением времени пристройками и превратившемся в нынешний главный дом Ясной Поляны.

Три разработанные экскурсии ведутся, во-первых, по этому главному дому, где Толстой прожил больше полувека. Во-вторых, по меньшему флигелю, где в конце 50-х годов он устроил яснополянскую школу для крестьянских ребят (а сейчас тут находится Литературный музей, посвященный его жизни и творчеству). И, в-третьих,— по заповеднику толстовской усадьбы, состоящему из парка с его тремя прудами, аллеями ореха, лип, ясеней, елей, с его садами и цветниками, с его старым дубовым лесом, носящим название «Чепыж», елово-березовым лесом с любимой скамеечкой Толстого, темными зарослями старого и молодого «Заказов» — лесов «заказанных», где запрещены были порубки и пастьба скота, с его «купальной дорогой» к речке Во-

ронке, куда ходил купаться Толстой. И, наконец, к месту среди густого леса, где над оврагом старого «Заказа», в тишине и тени, под простой зеленой могилкой на месте легендарной «зеленой палочки», будто бы хранящей секрет человеческого счастья и зарытой здесь в детстве любимым старшим братом Толстого, Николенькой, покоится Лев Толстой.

Каждая из этих трех экскурсий описана в отдельных книжках-путеводителях, изданных Тульским областным издательством. Ежедневно идут по усадьбе, слушая экскурсоводов, колхозники, школьники, учителя, шахтеры с шахты «Щекин-уголь», солдаты, академики,— множество народу со всех концов нашего Союза. Эта людская лавина останавливается у стола в прихожей Литературного музея, возле книги для посетителей, и здесь ставя подчас только свои фамилии или делясь своим свежим впечатлением, она материализуется, оставляет свой образ. Особенно запомнилась мне одна из этих замечательных записей, коротенькая, на чешском языке, подписанная делегацией чехословацких горных экспертов:

«Осмотр музея ознакомил нас с глубиной жизни великого русского писателя».

Не просто с жизнью или «огромной», или «необъятно широкой», или другой какой-нибудь жизнью, а с г л у б и н о й жизни. И это совершенно точно. Знакомство с Ясной Поляной, где Толстой прожил почти всю свою жизнь, с очень редкими выездами,— в зрелые годы главным образом в московский свой дом, а за границу или на Кавказ — в молодости; где он родился и похоронен, где сложились яркие впечатления его детства,— это знакомство обогащает вас таким глубоким знанием лаборатории Толстого-художника, какого не давала до сих пор почти ни одна книга, ни одна статья о нем.

Невольно думаете вы: вот жизнь, сжатая тесными рамками одной усадьбы, долгая жизнь почти на одном и том же месте,— только рабочий кабинет передвигался из одной комнаты в другую, но все вещи: от старого письменного орехового стола, еще отцовского, до мелких частей мебели и рабочих инструментов — все это двигалось вслед за перемещением кабинета и служило постоянно, долгий век, до самой смерти. И как эта

жизнь, ограниченная в пространстве, развивалась все вглубь и вглубь, до предельных доступных человеку глубин, отжимая каждое впечатление, каждую пядь окружающей обстановки до отказа, до последней ее капли!

Мы так часто говорим о необходимости изучать жизнь и представляем это себе непрерывным «пожиранием пространства»: разъездами, перелетами, все бо̀льшим и бо́льшим расширением круга впечатлений; мы так часто издеваемся над теми, кто сидит безвыездно на одном месте, а вот мастерская творца, сумевшего воплотить в образы целую эпоху (и не одну!), и как ограничена размером эта мастерская, как оседла эта жизнь, как усидчива эта работа писателя! Для восприятия нужен не только объект. Нужен воспринимающий субъект. И Ясная Поляна дает каждому творцу урок глубины восприятия жизни, потому что жизнь во всем ее богатстве окружает каждый шаг человека, заключена в каждой пяди пространства, в котором он дышит и живет.

II

Идем вслед за экскурсией в главный дом, сперва оглядев снаружи веранду с вырезанными фигурками мальчиков, петушков и лошадок на ее балясинах, знакомую по бесчисленным фотографиям; потом через переднюю со сборными книгами в шкафах и предметами охоты, которой молодой Толстой страстно увлекался, в первую характерную комнату: столовую-зал. Еще с порога вы сразу вспоминаете первую сцену «Живого трупа», когда няня с чайником пришла из детской в общую столовую за кипяточком.

Большой и длинный стол посередине светлой комнаты с блестящим самоваром на одном его конце. Но в этой столовой не только ели: здесь собирались, чтоб быть вместе. Тут музицировали (два рояля Беккера, малый и концертный). Среди перечня музыкантов, побывавших в Ясной Поляне, в путеводителе почему-то опущено имя С. В. Рахманинова, который сам мне рассказывал о своем посещении Толстого. Музицировали при свечах,— посетитель должен представить себе осо-

бедность освещения второй половины прошлого века с ее влиянием на быт и общение людей. Свечи, консоли, настольные лампы — открытое пламя, пожирающее кислород, живое и трепетное от дуновения ветра, от прошедшего или пробежавшего человека, с очень коротким радиусом действия, освещающее свой угол, свой стол. И в этой комнате лампы и свечи озаряли свои «места действия»: угловой стол, за которым философствовали взрослые или слушали чтение вслух; другой круглый стол в противоположном углу, за которым пела, болтала, бренчала на балалайке молодежь; спокойная кушетка между ними с шахматным столиком возле нее — здесь сражались молчаливые шахматисты. Высокое старое «вольтеровское кресло» у стены, куда отсаживался Лев Николаевич. Так и видишь его, с ладонями, засунутыми за пояс своей «толстовки», с внимательным, блестящим взглядом из-под разросшихся бровей...

Портрет на стене — вы сразу угадываете в этом умном, сухом, иссиня-выбритом лице вельможи восемнадцатого века холерического старого князя Болконского, хозяина «Лысых гор». И точно, это он, дед Льва Толстого, Н. С. Волконский.

Собранная вместе семья, съехавшиеся знакомые, общение нескольких человек изо дня в день — это не только была жизнь, обычная, повседневная жизнь Толстого. Ему для его творчества нужны были люди вместе, как они соотносятся, говорят, реагируют, ведут себя друг с другом. Даже самых близких незаметно втягивала творческая воронка его восприятия. Тетушка Ергольская перевоплощается в персонаж из «Семейного счастья», и вся мизансцена этой большой столовой попадает в роман,— не по ней ли, не вдоль ли анфилады следующих за нею комнат проходят об руку молодожены шутливым, озорным шагом на страницах того же романа? И разве не за этими роялями разыгрывается страстная трагедия «Крейцеровой сонаты»? Толстой всегда признавался в широком использовании своих близких для образов творчества.

Всем известно его признание, как из двух сестер Берс, своей жены Софьи Андреевны и Татьяны Андреевны Кузьминской, «смешавши их», он получил свою

Наташу Ростову — такую непохожую ни на первую, ни на вторую.

Семейная хроника, история дедов и бабушек, теток и дядей, судьба родных братьев — все переплавлялось в громадных полотнах Толстого, служило ему пищей, первым материальным истоком для зарождения романа.

Хранители «Ясной Поляны», показывая книжные шкафы, полные книг (их составили главным образом присылаемые книги с авторскими посвящениями, полученные по наследству, нужные по ходу работы), говорят посетителям об огромной начитанности Толстого, о количестве поглощенных им книг на нескольких языках. Но мне кажется, не это характерно для Толстого или даже это совсем не характерно для него. Толстой не был книголюбом, любителем, собирателем, пожирателем книг. Он и читал, как жил, не вширь, а вглубь. Но зато как он умел прочесть немногое, нужное для него!

Не все знают, что романом «Анна Каренина» он обязан Пушкину, его неоконченному отрывку в три странички: «Гости съезжались на дачу...» Об этом он писал в своем неотправленном письме к Н. Н. Страхову. И сейчас, после признания Толстого, перечитывая этот отрывок, мы в нервных движениях Зинаиды Вольской, влюбленной в умного фата Минского, в их трехчасовом сидении вдвоем на балконе, вызвавшем недовольство хозяйки и гостей, узнаем черты Анны Карениной и Вронского, первый очерк их любовной драмы. Но как сумел прочесть и отжать этот отрывок сам Толстой, писавший в одном из своих писем, что чтение Пушкина если возбуждает к работе, то безошибочно.

Из столовой переходим в маленькую гостиную, где у стены стоит столик, за которым, до появления ремингтона, Софья Андреевна от руки переписывала рукописи Толстого, иногда до семи раз и даже (отдельные места «Войны и мира») до девяти. Перепишет, а он опять все перечеркает, переправит, и снова дает ей переписать, чтобы снова править и править, улучшать, приближать к правде, к выражению правды жизни в искусстве.

Третья комната в этом ряду — последний кабинет Льва Толстого с немногими любимыми вещами, сопутствовавшими ему при переездах из одной комнаты в

другую, с этажа на этаж. Перед письменным столом стоит маленький детский стул. Ясноглазый Лев Николаевич был близорук, но очков не носил. Чтоб лучше видеть бумагу перед собой, он писал, держа ее почти под глазами, а для этого сидел очень низко, чтоб стол приходился по самую грудь. Эта нелюбовь к очкам, желание видеть самому, своими глазами, характерна не только для Толстого: Гете всю жизнь терпеть не мог очков.

На письменном столе бронзовая собачка с поднятой лапкой (пресс-папье), большой кусок зеленого стекла с выгравированной на нем золоченой надписью — подарок от рабочих и служащих Мальцевского стекольного завода. Когда в 1901 году православная церковь «отлучила» Толстого, они прислали ему это зеленое стекло-письмо с такими замечательными словами: «Вы разделили участь многих великих людей, идущих впереди своего века, глубокочтимый Лев Николаевич! И раньше их жгли на кострах, гноили в тюрьмах и ссылке. Пусть отлучают Вас как хотят и от чего хотят фарисеи «первосвященники». Русские люди всегда будут гордиться, считая Вас своим великим, дорогим, любимым». Еще одно притягивает внимание на письменном столе Толстого — книга, видимо, зачитанная, выписанная им самим, а не полученная в подарок: И. И. Иллюстров «Жизнь русского народа в его пословицах и поговорках».

Семью и гостей, людей своего социального круга, Лев Николаевич имел как живую натуру всегда под рукой. Но и главный предмет своего творчества, основного героя романов и других произведений своих — русский народ, простых русских крестьян, он тоже имел всегда перед глазами, и не только перед глазами. Рядом с усадьбой была и деревня Ясная Поляна. Каждого крестьянина и семью его Лев Толстой знал, как своих домашних, знал по имени, по судьбе, по интересам и нуждам очередного дня. С ними он косил, как Левин в «Анне Карениной», свой «Калиновый луг», пахал с ними, обучал их ребят. К нему под «Старый вяз» приходили они за советом и помощью.

В 1873 году, когда Толстой писал «Анну Каренину», художник Крамской, гостивший в Ясной Поляне, писал с него два портрета маслом (один — для Третьяковской галереи, другой — для семьи Толстого). С полотна Крамского глядит на нас не совсем обычный Лев Николаевич, сильный, мужиковатый, средних лет, весь заросший черными волосами, с широкой черной бородой, с умным и по-крестьянски деловитым взглядом — «вылитый», как сказали бы читатели, Константин Левин из «Карениной», любимый герой Толстого, в котором так много от самого Льва Николаевича. Надо хорошо помнить и этого, еще молодого Толстого, когда ходишь по Ясной Поляне.

В каждой комнате усадьбы: в светлой одинокой спальне Толстого с ручным умывальником (воду для которого он часто приносил сам и ездил с бочкой за ней на родник), в тесно уставленной всякими безделушками и рукоделием, в увешанной фотографиями спальне Софьи Андреевны, в секретарской с ремингтоном, одно время тоже служившей кабинетом для Толстого, наконец внизу, в первом этаже, в знаменитой комнате под сводами, любимой Львом Николаевичем (ранний его кабинет), и в других помещениях нижнего этажа — много интересного, о чем хотелось бы рассказать подробно. В комнате с нишей (где стоит бюст любимого старшего брата Толстого), тоже бывшей одно время кабинетом Льва Николаевича, положили его тело, привезенное из Астапова. И тут же скамеечка, на которую поднимались, чтоб приложиться к покойному, яснополянские крестьяне, приходившие проститься с ним... Но всего не опишешь в коротком рассказе, и за окном, где уже опадает дождливый августовский день, весь пропитанный сыростью, ждет вас богатство яснополянского заповедника.

Неисчерпаемы красоты толстовских описаний природы. До сих пор люди моего поколения наизусть помнят отрывок о приходе весны из «Анны Карениной», заученный в школе наизусть. И все разнообразие красок и времен года, вся прелесть описаний леса, лугов, полей, рек, ночного звездного неба, летней грозы и буйного снегопада — все это взято здесь, у родной земли, на

небольшом пространстве Ясной Поляны, где Толстой близко изо дня в день наблюдал природу, сам сеял и сажал, косил и полол, заводил мериносов и ходил смотреть ночью отелившуюся корову Паву, стрелял зайцев и вальдшнепов, приносил с прогулок диковинные полевые цветы, увлекался пчелами и сам делался пасечником. Всем этим великий писатель жил, и все это бессмертно зажило на его страницах. Но как страстно рвался, как неутомимо дорабатывался Толстой до правдивой передачи природы, казалось бы знакомой ему, как своя рука!

Нам посчастливилось напоследок попасть в одну из экскурсий. Шли школьницы в фартучках, ведомые профессором К. С. Семеновым, автором поэтического путеводителя по заповеднику Ясной Поляны. Мы остановились в густом дубовом лесу, и К. С. Семенов спросил школьниц с улыбкой, говорившей нам, что он не первый раз спрашивает и заранее знает ответ:

«Какое место из Толстого вы выучили наизусть в классе?»

Школьницы хором, в несколько голосов, стали декламировать страницу о знаменитом старом дубе. Едет князь Андрей в свои рязанские имения и вдруг видит старый, искривленный, сухой дуб, мертво выделяющийся среди ожившей весенней природы, сухой и безжизненный, как сам он, князь Андрей, в эту минуту. А побывавши проездом в Отрадном у Ростовых, где он подслушивает ночью Наташу, и с ее свежим, молодым голосом в памяти возвращается обратно, видит он тот же дуб, но уже зазеленевший, оживший.

— Вот, девочки,— говорит К. С. Семенов,— дуб этот взял Толстой отсюда, из Ясной Поляны. Но он не один раз переделывал это место в «Войне и мире». Посмотрите на здешний лес: здесь дубы, но нет березок, а у Толстого в романе дуб стоит, окруженный березами; здесь нет елок, а у Толстого говорится о мертвых елях; здесь была тогда Тульская губерния, а он перенес свой дуб в Рязанскую. Почему, угадайте.

И пока дети обдумывали ответ, сам подсказал им:

— Правда в искусстве имеет свои требования. Если б он в точности описал дуб в дубовом лесу, то этот дуб

среди других вряд ли мог бы остановить на себе внимание князя Андрея, и потому он перенес дуб в березовый лесок. Мертвые ели понадобились ему для усиления контраста между свежим, молодым березовым лесом и одним-единственным сухим дубом. А в Рязанской губернии, где дуб — исключение, встреча с этим дубом и бросившийся образ его в глаза художественно естественней, чем если б дело произошло в Тульской губернии, где дуб не редкость и не исключение. Здесь Толстой борется за художественную правду. Но посмотрите, как правил Толстой это место. В первом варианте у него сказано о том, что березки распустили свои листочки и у орешника висят желтые цепочки цветов, ведь это хорошо, красиво. А между тем, во втором варианте он вычеркнул эти желтые цепочки. Почему? Потому что, когда береза раскрывает свои листья, орешник уже отцвел, и одновременно это никак не могло быть. Здесь Толстой боролся за точное изображение природы. Точность в передаче природы и художественная правда в построении образа. Упорно добивался Толстой обеих этих правд, описывая, казалось бы, такие знакомые ему, знакомые всем родные картины природы...

Девочки внимательно слушали. И мы слушали вместе с ними живую речь экскурсовода. И думали: какой великий урок жизни и творчества дает нам в Ясной Поляне гений Льва Толстого, и как хорошо поняли его чехи, написав о г л у б и н е его жизни. В «Анне Карениной» есть место, где Левин, разговаривая у себя в имении со Степаном Аркадьевичем Облонским, вспоминает об оскорбительном отказе Китти и «как будто свежею, только что полученною раною зажгло его в сердце». Но Толстой говорит о нем, что он сейчас у себя дома, а «до́ма и стены помогают». Толстой любил эту свою мысль, он испытал ее на себе. До́ма и стены помогают — стены яснополянской усадьбы, ее родная земля, ее люди, каждая вещь, сопутствовавшая ему в обыденной жизни,— все это помогло великому писателю земли русской глубоко заглянуть в жизнь и отразить ее с бессмертной правдивостью высокого искусства.

Тула, 1953

«ЧТО ДЕЛАТЬ?» Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

I

Столько уже было сказано об этой книге и критиками и самой жизнью,— десятками поколений людей, для которых она была настольной,— что, кажется, нечего добавить к сказанному. Но попробуйте снова раскрыть эту читанную и перечитанную книгу, погрузитесь в ее страницы там, где вы раскрыли их, и вас охватит острое чувство новизны. Опыт, пережитый за 36 лет строительства нового мира; культурный рост всего нашего народа, позволивший нам принять в наследие тысячелетнюю культуру человечества; жизненное (а не архивное) знакомство с национальным многообразием этой культуры; читательский (а не академический) подход к ее лучшим памятникам,— безмерно обогатили и расширили наше восприятие. И в романе Чернышевского мы видим сейчас многое такое, чего не могли бы разглядеть раньше.

Начну с самого легкого — с того своеобразия формы, которая многим критикам казалась небрежной, нарушающей каноны художественной литературы. Сперва — словно страничка из бульварного романа, и читатель идет на удочку «легкого чтения»; потом — признание в неуваженье к читателю, в брошенной ему подачке; потом — иронический разговор с тем самым «проницательным читателем», ради которого брошена

подачка; потом — чего только нет, от страстной авторской публицистики до очень подробно и с точностью психофизиолога раскрытых снов героини; от бухгалтерской отчетности швейной мастерской и до тщательных биографий почти каждого действующего лица... Но действительно ли небрежна эта форма, и нарушает ли она классические каноны? А разве не так, прибегая и к аллегории, и к разговору в лоб, и к иронии над читателем, и к неожиданным отступленьям,— писали свои романы Вольтер и Стерн, свои «Персидские письма» Монтескье? Чернышевский не случайно избрал эту форму, классическую для XVIII века, провозгласившего торжество человеческого разума. Чернышевский хотел убеждать, доказывать, заставлять читателя идти своей мыслью за мыслью автора, делать неопровержимыми для него доводы логики; он хотел заставить его понять то новое, с чем вышел на писательскую трибуну, понять, а не принять сослепу, на веру. Всякий раз, когда задача мыслителя решается оружием искусства, она принимает вот такую классическую форму разговора-проповеди. И недаром сам Чернышевский попытался уточнить определение жанра своей новой вещи, назвав ее одновременно и «романом» и «рассказами о новых людях». Но каким бы современным словом ни пытаться оттенить жанровые особенности этой формы, заговорив и о публицистичности ее и даже об «очерковости»,— форма эта в самой основе своей классична, и перечисленные выше произведения, как и многие другие, созданные в ней,— входят в сокровищницу мировой классики.

Почти одновременно с романом «Что делать?» Чернышевский писал в Петропавловской крепости свои знаменитые «Письма без адреса», которые потом в оригинале прочел и изучил Карл Маркс, снабдив их своими пометками. В этих «Письмах» есть место, перекликающееся с глубоким внутренним пафосом романа «Что делать?». Чернышевский пишет, что житейское благоразумие требовало бы от автора молчания, потому что он ясно видит, насколько всякие объяснения напрасны. Но держаться этой благоразумной точки зрения он не в силах: «Едва я поднимаюсь на нее, меня

сбивает с толку обыкновенная наша писательская мысль: «Ах, если бы можно было объяснить дело! оно уладилось бы!» Тонкая ирония этих строк (кстати сказать, понравившихся Марксу[1],— он их отчеркнул на полях) не только помогает Чернышевскому замаскировать перед цензурой революционную силу «объяснения», которое само по себе не только «улаживает», но подводит к делу; она невольно приоткрывает и глубокую веру Чернышевского в силу слова, в якобы «презренную» писательскую привычку снова и снова возобновлять упорный труд убеждения, разъяснения, выправления мозгов читателя, озарения любой сложной проблемы светом разума, доводами логики. Поэзией разума, верой в него, опорой на него — овеяна и каждая страница романа. Там новые люди действительно улаживают самое трудное дело тем, что они это трудное дело исчерпывающе объясняют друг другу в беседах. Там отношение к разуму, умение руководствоваться им в своих поступках, подавляя в себе бессмысленное, истеричное, противоречивое, стихийное,— действительно служит у автора мерилом человеческого характера, и притом не только характера нового человека, но и характера вообще.

С указаньем на эту черту (роль голоса разума в поведении) провел Чернышевский и свое замечательное объяснение разницы между дрянным и дурным человеком, составляющее одну из важнейших философских основ всего романа.

Выше я упомянула о том, что Чернышевский дает в «Что делать?» подробную биографию почти каждого действующего лица. Для чего ему нужно говорить о прошлой жизни не только Веры Павловны, Лопухова, Кирсанова и Рахметова, а и такой, скажем, второстепенной личности, как кутила Серж или пьяная мать Верочки, Марья Алексеевна? А между тем он не только подробно рассказывает всю предыдущую жизнь Марьи Алексеевны, возвращаясь к ней несколько раз, но и посвящает ей целое «похвальное слово», по форме и силе

---

[1] «Архив Маркса и Энгельса», XI. Госполитиздат, 1948, стр. 175.

своей напоминающее «Похвалу глупости» Эразма Роттердамского.

Дело в том, что мещанка и ростовщица Марья Алексеевна, готовая продать свою собственную дочь, кулаком расправляющаяся и с ней и со своей кухаркой, то и дело прибегающая к заветной бутылочке, темная, страшная в своем вульгарном цинизме, эта самая Марья Алексеевна — дурной человек, но она не дрянной человек. В чем тут разница? Она и зла и нечестна, но цели, ради которых она кривит душой и делает зло,— это реальные цели, основные человеческие потребности. Она хочет выбиться из нищеты, из зависимости, хочет хорошей сытной жизни, хочет выгоды себе, и ради этих простых и реальных вещей она может, если понадобится, причинить зло людям Но делать зло ради зла, делать зло из-за того, что ей скучно, из самолюбия, из упрямства, из каприза, делать зло «назло», без всякой выгоды, а иной раз и в прямой для себя ущерб она не станет. Чернышевский говорит ей в своем похвальном слове: «Конечно, вы беспощадна там, где это нужно для вашей выгоды. Но если вам нет выгоды делать кому-нибудь вред, вы не станете делать его из каких-нибудь глупых страстишек... Если нельзя победить врага, если нанесением ему мелочного урона сам делаешь себе больше урона, то незачем начинать борьбы; поняв это, вы имеете здравый смысл и мужество покоряться невозможности без напрасного деланья вреда себе и другим... а ведь это великое достоинство, Марья Алексеевна, уметь понимать невозможность!»[1] Марья Алексеевна — отрицательное порождение плохой исторической среды, но порождение естественное и реальное. Изменится общественная среда, будут удовлетворены насущные потребности Марьи Алексеевны, и надобность быть дурной отпадет для нее.

В биографии Сержа мы видим совсем другое. Мы видим бездельника, воспитанного в безделье бездельниками родителями, то есть человека, живущего, как

---

[1] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, ГИХЛ, 1939, т. XI, стр. 110.

говорила молодежь десятью годами позже Чернышевского,— «на прибавочную стоимость», на труд чужих рук. Потребности людей этого класса извращены, они нереальны, Чернышевский называет их любимым словечком своего эзоповского (для цензуры) лексикона: «фантастическими». Он говорит Сержу: «Мы знаем вашу историю: заботы об излишнем, мысли о ненужном — вот почва, на которой вы выросли; эта почва фантастическая... от природы человек и не глупый, и очень хороший, быть может не хуже и не глупее нас, а к чему же вы пригодны, на что вы полезны?» [1] Дурная Марья Алексеевна вывела из ничтожества мужа, дала образование дочери, скопила достаток; бездельник Серж только прокучивает доставшееся ему от отца состояние, нажитое трудом крепостных. Объективно дурной человек, но не безрассудный, умеющий обуздать свои чувства разумом и руководствующийся реальными потребностями, оказывается выше умного и доброго Сержа, ведущего нереальную жизнь паразита. Чернышевский заканчивает свое похвальное слово Марье Алексеевне: «Дрянные люди не способны ни к чему; вы только дурной человек, а не дрянной человек. Вы выше многих и по нравственному масштабу» [2].

Социальная, точней — классовая, среда — основа для зарожденья и роста характера, учит здесь Чернышевский и развивает это ученье во втором сне Веры Павловны о здоровой и нездоровой почве, на которой вырастают здоровые и пустые колосья.

С неожиданной смелостью он применяет здесь к социальной характеристике людей — нравственное мерило, то самое мерило добра и зла, которое идеалисты всех веков и народов с тысячелетней давностью стремятся связать именно с духовными категориями,— с отвлеченно понимаемой «совестью», «душой», чувством, инстинктом, словом со всем тем, что на тысячи верст удалено от экономики.

---

[1] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, Гихл, 1939, т. XI, стр. 122.

[2] Там же, стр. 110. Подчеркнуто мной.— *М. Ш.*

И не только в применении к людям старого типа Чернышевский ставит знак равенства между нравственным и социальным здоровьем. Он, к величайшему негодованью критиков-идеалистов своего и более позднего времени, заставляет и «новых людей» непрерывно мотивировать свой поступок личной «выгодой» и «невыгодой». Так, Лопухов жертвует самым дорогим для него — научной работой в медицине — ради спасения Веры Павловны, и мотивирует это «эгоизмом». Он уходит со сцены, меняет имя, начинает новую жизнь, чтоб дать возможность жене соединиться с любимым ею человеком,— и в письме к ней, анализируя свой поступок, мотивирует все это «эгоизмом». Кирсанов, борясь с возникшим чувством к чужой жене, бежит от Лопуховых и мотивирует свою борьбу с этим чувством — «эгоизмом». На «эгоизм» ссылается Рахметов, ведущий бескорыстнейший и самоотверженный образ жизни подпольщика-революционера.

Конечно, тут закладывал Чернышевский основы своей материалистической эстетики, бунтовал против беспочвенных рассуждений о благородстве и любви к ближнему, против широковещательных декламаций либералов, против двухтысячелетней христианской морали, учившей народные массы мириться с нищетой и голодом, рабством и эксплуатацией — во имя самопожертвованья и всепрощенья. Но тут было и нечто большее, и только сейчас мы начинаем глубже понимать это нечто большее.

Эгоизм — но какой эгоизм? Польза для себя самого — но какая польза? Когда в нашем новом обществе говорится, что главный экономический закон его, на котором оно построено — это максимальное удовлетворение растущих материальных и духовных потребностей каждого его члена, мы знаем, что говорим вовсе не о нравственном, а об экономическом законе. Когда нас учат в школе, что отношения людей в обществе должны быть так построены, чтоб они облегчали, а не мешали росту производительных сил каждого человека, а если они будут мешать и тормозить их, то такое общество обречено на гибель,— мы знаем, что здесь «своими словами» изложен экономический

принцип существованья общества. Но мы знаем также, что стремление лучших людей человечества добиться равенства для всех и каждого, равенства и материального и политического — всегда рассматривалось как нравственное стремление, а идеалы равенства — как нравственные идеалы, как голос совести человека. Что же получается? Постоянное, как бы присущее человеческой совести стремленье к справедливости, к равенству, то, что мы привыкли относить к нравственной жизни человечества, оказывается тут как бы неизбежно и естественно вытекающим из первейших, материальных требований самой экономики, из экономического закона, нарушение которого ведет общество к гибели, то есть из требования соответствия производственных отношений — производительным силам. Не значит ли это, что «нравственность» и «голос совести» сливаются с законом самосохранения, с эгоизмом, с требованием материального развития общества? Материалисты-шестидесятники приближались к пониманию «эгоизма» именно в этом смысле; а до них — и материалисты типа Фурье нащупывали именно такое пониманье «эгоизма». И воинствующий материалист Чернышевский дает в своем романе развитие и художественное воплощение этих передовых мыслей своего времени.

II

Казалось бы, «Что делать?» — первый производственный роман в русской литературе, ведь в нем рассказывается о швейной мастерской, организованной на кооперативных началах, и дается даже подробная цифровая выкладка финансовой части этой мастерской. Но попробуем рассказать сюжет этого романа человеку, никогда его не читавшему. И тогда окажется, что в основу его положена семейная драма, наиболее распространенная в романической литературе: брак, любовь жены к другу мужа, мнимое самоубийство мужа, чтоб «развязать руки» жене и другу, встреча его с другой девушкой, новый брак с ней — и в результате — счастье обеих пар. И больше того, самый обычный ро-

манический сюжет связан у Чернышевского с самыми обычными причинами: жена потому и полюбила друга мужа, что не сошлась характером со своим мужем, а во втором ее браке — семья оказалась прочной и счастливой; муж потому и ушел от жены, уступив ее другу, что не сошелся с ней характером, и ему было трудно приноравливаться к совместной с нею жизни, а во втором браке он нашел себе подругу по вкусу и характеру. До чего же личная, лирическая, любовная тема! А на эту личную, любовную тему написан роман, общественное воздействие которого было неизмеримо огромно, философская глубина которого продолжает разматываться и посейчас, образы которого живы и будут жить еще века, помогая людям лучше познавать и себя и общество. Как же могло это произойти?

Подойдя к объяснению человеческого характера с точки зрения реальности или нереальности породившей его социальной почвы, Чернышевский брал человека в его основных потребностях и нуждах. Такой же подход характерен для него и в отношении к любви и браку. Личный ли, субъективный ли момент в жизни людей — их любовь и брак? Нет, для Чернышевского в теме любви есть не только субъективное, а и глубочайшим образом общественное, то, что можно назвать осевым, корневым в жизни общества.

Труд для насущного хлеба, любовь и брак — корневые, реальные потребности человека, и способ удовлетворенья их, решение связанных с ними вопросов, выход из возникающих в связи с ними сложных, трагических, тяжелых положений — это и есть в сущности главные, корневые темы искусства, отражающие эпоху, класс, мировоззренье художника.

Спустя несколько лет на ту же, казалось бы, тему, что и роман Чернышевского, написана была «Анна Каренина», драма роковой безвыходности любви замужней женщины, ушедшей от мужа к другому человеку. Читая романы «Анна Каренина» и «Что делать?» один вслед за другим, мы резко ощущаем разницу их атмосфер, словно перелетаем с луны на землю. Все в «Анне Карениной» вырастает из невозможности договориться, объясниться прямыми словами, назвать вещи их име-

нами, и эта власть иррационального, неразумного, безрассудного над человеком, как бы ни называть ее — предрассудком, традицией, классовой моралью,— страшная власть подчиненья бессмысленным формальным вещам с одной стороны, темным стихийным страстям с другой,— подчиненья, прикрываемого громкими словами о святости брака и непреоборимости страсти,— кажется гениальной иллюстрацией к жизни хороших, но д р я н н ы х людей (по терминологии Чернышевского).

Время, эпоха, страна, даже город в романе «Что делать?» те же, что и в «Анне Карениной», только среда и люди другие, до того другие, что, кажется, и мостика между ними не отыщешь, если не считать «мостиком» кутилу Сержа, возможного собутыльника графа Вронского. И какая разница в поведении, в мыслях, в судьбе живых людей! Неизмеримо более высокая ступень общественного сознания, неизмеримо более здоровое чувство действительности, несокрушимый оптимизм, власть разума над чувствами, ясное и четкое желанье договориться, разбить всяческие фантомы здравым смыслом, подавить стихийное страдание, подчинить его своей любви к жизни,— и люди договариваются, побеждают, разбивают фантомы. И это — их личная жизнь, строящаяся на разуме,— оказывается отражением настоящей революции в сознанье общества, великой силой революционного примера, связанного со всей глубиной новой идеологии, которую исповедуют выведенные Чернышевским люди.

Узел, неразрешимый в «Анне Карениной», распутывается здесь не только очень просто, но и с такой человечностью, до которой не доросли и не могли дорасти ни муж и жена Каренины, ни «добрый дрянной человек» Вронский. Лопухов, распутавший сложный узел, пишет своей бывшей жене, и читатель верит, что это не одни слова: «Дело другое, если б у нас были дети; тогда надобно было бы много подумать о том, как изменяется их судьба от нашей разлуки: если к худшему, то предотвращение этого стоит самых великих усилий, и результат — радость, что сделал нужное для сохранения наилучшей судьбы тем, кого любишь,— такой

результат вознаградил бы за всякие усилия»[1]. Верить ли Лопухову? Нельзя не верить, что и другой выход из положенья был бы возможен для него и Верочки, будь у них дети, и выход этот не превратился бы ни в трагедию, ни в жертву, потому что, как говорит о себе Лопухов, «какое высокое наслаждение — чувствовать себя поступающим... как следует поступать вообще всякому человеку...»[2] Наслаждение от сознанья человечности, от правильно сделанного шага — сильнее и жизненнее, чем переносимая скорбь от неисполненного желанья, и в нем источник постоянного оптимизма.

Лопухов называет себя обыкновенным человеком, Чернышевский несколько раз повторяет читателю, что и Кирсанов, и Лопухов, и Верочка, хоть и новые, но обыкновенные люди, каких много в среде и во времени, изображаемых в его романе. И вот для того, чтоб выполнить «главнейшее, коренное требование художественности», то есть показать читателю жизнь в истинном виде, помешать читателю представить себе простой дом в виде дворца, обыкновенного человека в виде необыкновенного,— Чернышевский вводит в свой роман Рахметова, как будто не имеющего рабочей роли в развитии сюжета. Ввод Рахметова и мотивировка этого ввода — один из глубочайших приемов эстетики Чернышевского, раскрытый для читателя; а в то же время и гениальнейший пример необходимой маскировки в цензурных условиях. Лопухов и его кружок живут в старом мире, приспособляясь к нему и до известной степени благополучно обходя все трудные для них углы и тернии этого мира; но чтоб жизнь таких обыкновенных, думающих по-новому здоровых людей могла осуществиться нормально не для десятков или сотен, а для миллионов, старый мир должен быть взорван и на его месте построен новый, а взорвать старое и построить новое может лишь «особенный человек», революционер. В образе Рахметова впервые в русской литературе и был воплощен человек, целиком отдавший себя делу

---

[1] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, ГИХЛ, 1939, т. XI, стр. 233.
[2] Там же, стр. 236.

революции. Действия Рахметова, дело его — протекают вне страниц романа, писать о них Чернышевский не мог. Но наличие в романе человека, понявшего, что в старом мире нельзя строить новую жизнь; человека, отличающегося от тех, кто только «понимает», тем, что не только понимает, но и берет на себя историческое действие — дело революции,— такое наличие сразу придало роману Чернышевского необходимое третье измерение, дало ему масштабность, соединило вчерашний и сегодняшний день с будущим днем, а следовательно — сняло тот неизбежный элемент утопизма, который угрожал бы роману, если бы Рахметова в нем не было. Мы знаем, какое огромное практическое действие оказал этот образ на множество русских и не только русских революционеров. Георгий Димитров писал о нем: «Я ставил себе целью быть твердым, выдержанным, неустрашимым, самоотверженным, закалять в борьбе с трудностями и лишениями свою волю и характер, подчинить свою личную жизнь интересам великого дела рабочего класса,— одним словом, быть таким, каким представлялся мне этот безупречный герой Чернышевского»[1].

В кружке новых людей его побаиваются, называют ригористом, считают суровым. А Рахметов пришел к революции не одним только разумом, но и большим своим сердцем. Шестнадцатилетний мальчик, попав в Петербургский университет, услышал о кружке Лопухова и Кирсанова. Он идет к ним, чтоб узнать, как надо жить. «Жадно слушал он Кирсанова в первый вечер, плакал, прерывал его слова восклицаниями проклятий тому, что должно погибнуть, благословений тому, что должно жить». Он начинает с обычного вопроса—какие книги прочитать? А через полгода «они уже не считали его молодым человеком сравнительно с собою».

В отличие от своих учителей, Рахметов понял, что переделать жизнь нельзя усилиями одиночек. Надо поднять народ. А для того, чтобы поднять народ, надо заслужить его уважение, слиться с ним, жить самому так,

---

[1] Георгий Димитров, Избранные произведения, Госполитиздат, 1957, т. I, стр. 485—486.

чтоб слово не расходилось с делом. И Рахметов стойко выполняет поставленную самому себе задачу. Он развивает в себе физическую силу,— не только гимнастикой, но и черной работой. («Так нужно, это дает любовь и уважение простых людей».) Он приучает себя к бытовым лишениям, питается лишь тем, что едят простые труженики. («Того, что никогда не доступно простым людям, и я не должен есть! Это нужно мне для того, чтобы хотя несколько чувствовать, насколько стеснена их жизнь сравнительно с моей».) Он спит на гвоздях, чтоб приучить себя переносить пытку на случай ареста. («Проба... на всякий случай нужно. Вижу, могу».) Он не любит прозвищ, какие дают ему в кружке. Но когда называют его в народе именем бурлака, Никитушки Ломова, за чрезвычайную его физическую силу, Рахметов «широко и сладко», по-народному, улыбается. Он воспитывает в себе чувство близости к простому человеку, сердечную связь с народом,— и делает все, чтоб заслужить право на такую близость и связь. Недаром его так любят в романе именно простые люди, и для них,— для служанки Лопухова, Маши, например,— он понятный, близкий, свой человек.

В этих «особенностях» Чернышевский гениально показывает подлинные черты народного вождя, сливающие его с массой, а не выделяющие над ней. Только чувствуя так, как чувствует народ, только живя одною с ним жизнью, не отрываясь, не отдаляясь от него резкой разницей материального быта и неравенством условий, может отдельный человек руководить народными массами, стоять во главе их, не рискуя потерять уважение народа и свой авторитет.

Еще одна черта в Рахметове заслуживает особенного внимания: он вырабатывает свой собственный метод чтения. Для него книги делились на «самобытные» и «не самобытные»,— то есть оригинальные книги о самой жизни, основные сочинения по каждому вопросу,— и популяризаторские, вторичные «книги о книгах», написанные по поводу уже написанного. Вот как он сам говорит об этом. «По каждому предмету капитальных сочинений очень немного; во всех остальных только повторяется, разжижается, портится то, что гораздо

полнее и яснее заключено в этих немногих сочинениях. Надобно читать только их; всякое другое чтение — только напрасная трата времени... Я читаю только самобытное и лишь настолько, чтобы знать эту самобытность» [1].

Вот такое капитальное и самобытное явление великой русской литературы представляет собою и роман «Что делать?». Чтение его не только захватывает и освежает своей пленительной и умной ясностью; оно дает большое, настоящее знание основных вопросов русской политико-экономической жизни шестидесятых годов, показанных через личную, семейную историю живых людей, и учит современного писателя, как надо уметь видеть и отражать в искусстве общественное через личное.

1952

---

[1] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, ГИХЛ, 1939, т. XI, стр. 203.

О СОЦИАЛИСТИЧЕСКОМ РЕАЛИЗМЕ[1]

Положительный результат дискуссии о социалистическом реализме в том, что определилось главное русло, по которому мы должны ее вести. Главным руслом я считаю установление теснейшей связи между методом, стилем, элементами формы искусства и мировоззрением создавшего его класса.

Мне могут сказать, что ничего нового в этом нет, что с установления подобной связи началось марксистское литературоведение и что марксизм оперирует ею с пеленок своей науки. И все же дискуссия в этой области сказала новое слово. В чем это новое слово? В том, что мы уже начинаем добираться до анализа самих элементов формы и в процессе этого анализа понимать, что не только содержание, но и чувственная плоть искусства, тот материальный комплекс, который мы называем формой,— он также теснейшим образом создан, предопределен, связан с мировоззрением, как и содержание, и если до сих пор при разборе произведения, при ответе на вопрос — наше оно или не наше, социалистическое или не социалистическое — мы упирали главным образом на содержание — сейчас мы можем в такой же мере оперировать и формальными моментами произведения. Сейчас мы уже начали понимать,

---

[1] Стенограмма выступления на дискуссии Оргкомитета ССП в 1934 году о социалистическом реализме.

что определенное содержание предпочтительно (при допустимых исключениях) выявляется в совершенно определенных элементах формы.

Мы прослушали доклад В. Я. Кирпотина, где он делает попытку раскрыть понятия образа и символа. И вот, по его мнению, вне мировоззрительной системы это определение дать нельзя. Привожу место из его стенограммы: «Образ есть конденсированное, сгущенное изображение действительного мира. Символ — это другое. Его задача не быть конденсированным сгустком содержания действительности, а служить ступенью для проникновения в ирреальное мистическое». И дальше: «Символ — это путь для того, чтобы быть образным рупором «идеалистической» мистической идеологии» [1].

Из подобных определений неоспоримо вытекает, что средства художественного воплощения, средства искусства являются не только орудиями подачи действительности, но и орудием подачи отношения художника к действительности,— а ведь с отношения к действительности начинается философия,— и таким образом познавательный характер искусства мы можем проследить уже на таких участках искусства, которые до сих пор казались нам совершенно непосредственными,— на элементах художественной формы.

Между прочим; если бы В. Я. Кирпотин оперировал не только понятиями «идеализм» и «материализм», а привлек бы дополнительно и понятия «монизм» и «дуализм» — ему было бы легче вскрыть философскую природу орудия искусства. Ведь несомненно, что преимущественное употребление символа почти всегда вытекает из дуалистического отношения художника к миру, тогда как прямой образ и любовь к нему обычно связаны с монистическим восприятием мира.

Но мы можем пойти еще дальше. Мы можем установить теснейшую зависимость не только между мировоззрением и орудиями художественного воплощения — элементами формы, а еще и зависимость между выбором тех или иных средств художественного воплоще-

---

[1] Стенограмма доклада на дискуссии Оргкомитета ССП о социалистическом реализме.

ния и политическим сознанием, политической позицией художника. Примеры этого мы имеем постоянно перед глазами, и всем они знакомы, и очень часто их цитируют, но последнего решающего вывода для нашей эстетики из этих примеров еще не сделали. Например, всем известно выражение — эзопов язык, эзоповщина. Эзопов язык — это басенный, иносказательный, аллегорический язык Эзопа. Что такое аллегория? Аллегория — это перенос отношений действительности в совершенно другую материальную среду, где эти верно схваченные отношения так маскируются, что художник, употребивший аллегорию, как бы прячется за нее, уменьшая ту ответственность за свое художественное произведение, какую он нес бы, если бы употребил прямой реальный образ.

Спрашивается, кому нужна аллегория и какое искусство будет оперировать аллегорией? Ясно, что аллегория — это средство маскировки — нужна тогда, когда художник не может говорить прямо и когда политическая система не дает ему высказаться, как он хотел бы. Выявляя свое отрицательное отношение к действительности через прямой реальный образ, художник подставил бы сам себя под удар политической системы — или он пострадал бы персонально, или его произведение было бы запрещено. Поэтому художник вынужден конспирировать, уходить в художественное подполье и скрываться безнаказанно за аллегорией.

Об этом есть замечательное место у Пушкина. Пушкин не только понимает художественное значение употребленных аллегорий для характеристики своих персонажей, он понимает и политико-революционное значение употребленной аллегории в искусстве. Это в «Капитанской дочке», во второй главе: Гринев ночует у яицкого казака, там же ночует и таинственный вожатый, с которым он вместе приехал. Когда хозяин видит этого вожатого, то «Взглянув ему в лицо: — Эге,— сказал он,— опять ты в нашем краю. Отколе бог принес?— Вожатый мой мигнул значительно и отвечал скороговоркою: — В огород летал, конопли клевал; швырнула бабушка камушком, да мимо. Ну, а что ваши? — Да что наши! — отвечал хозяин, продолжая иносказательный

разговор: — Стали было к вечерне звонить, да попадья не велит: поп в гостях, черти на погосте.— Молчи, дядя,— возразил мой бродяга,— будет дождик, будут и грибки, а будут грибки, будет и кузов. А теперь (тут он мигнул опять) заткни топор за спину: лесничий ходит...» И вот что добавляет Пушкин: «Я ничего не мог тогда понять из этого воровского разговора; но после уже догадался, что дело шло о делах Яицкого войска, в то время только что усмиренного после бунта 1772 года».

Это, конечно, работа над историческим материалом, но Пушкин сознательно берет этот штрих для качественной характеристики создаваемого им персонажа.

Изучая применение аллегории в искусстве, мы вскрываем непосредственную зависимость художника в выборе художественных средств для своего мастерства от влияния политического фактора. Значит, политическое сознание может влиять на технологию искусства, на выбор того или иного элемента формы.

Что же получается? Мировоззрение и политика пропитывают, оказывается, не только то, что мы называем содержанием. Это пропитывание политикой и мировоззрением прослеживается на самом материальном теле искусства, на выборе средств для художественного воплощения.

Пойдем еще дальше. Кроме содержания и формы, художник имеет еще так называемый сырой материал. Но и в области материала искусство отнюдь не является чем-то нейтральным или автономным. Оказывается, если мы поглубже покопаемся в этом, и сырой материал искусства совершенно так же насыщается и политическим и мировоззрительным содержанием своего времени и своего класса, и не только насыщается, но и предопределяется. У нас есть эпохи, есть моменты в истории, когда носителем протеста художника является не только средство, орудие его художественного произведения, но и сам сырой материал искусства. Это очень интересно проследить на наиболее показательной в этом отношении эпохе.

Возьмем последние десятилетия, предшествовавшие

итальянскому Ренессансу или немецкой Реформации. Мы знаем, что в эти годы намечался жестокий разлад между производительными силами и производственными отношениями того времени. Мы знаем, что вся система хозяйства находилась под экономическим насилием католицизма, клерикализма, которые проникали во все ее поры. Новый подрастающий класс пытался сбросить ставшие тягостными для общественного развития феодальные отношения. И вот в искусстве, как и во всех областях жизни, происходили тогда знаменательные явления, указывавшие на своего рода взрыв производительных сил, их подъем и напор на производственные отношения.

Что происходило в то время в искусстве? У художника были совершенно предопределенные формы и тематика. Писать, лепить, рисовать можно было преимущественно мадонн и святых. В зодчестве — строить храмы, в музыке — компоновать хоралы и мессы, — словом, преимущественное, если не обязательное, содержание искусства диктовалось церковью.

Но когда в искусстве содержание строго нормируется, то нормируется и форма. И вот во всех этих искусствах налицо чрезвычайно строгие каноны, которые определяли построение самой ф о р м ы, каноны в зодчестве, каноны в живописи, контрапунктический канон в музыке, и даже самое слово «канон» пришло к нам с того времени.

Был момент, когда это содержание искусства и его каноны отвечали потребностям общества, возникнув, естественно, из относительной гармонии между художником и обществом. Был момент, когда эти каноны являлись органическим отражением определенного равновесия между производительными силами и производственными отношениями.

Что же получилось, когда это соответствие было нарушено? Канон превратился в страшнейшую преграду, а художник должен был работать по нему, изменить его он не мог.

Спрашивается, куда, в какую сторону направляет тогда художник свое мастерство, для того чтобы удовлетворить свои творческие потребности? Что именно

становится для него протестующим элементом при таком положении вещей? Протестующим элементом становится в это время сам сырой материал искусства. Возьмите многие варианты художников на одну и ту же клерикальную тему,— например, мученичество св. Стефана. Св. Стефан — это юноша, которого убивают за его веру; на картинах он клонится на колени в стандартной позе, пронзаемый мечами палачей.

И вот, когда вы смотрите многочисленные картины на эту тему, вы замечаете, что художники с течением времени начинают писать не «Мученичество св. Стефана», а дают тщательную, анатомическую трактовку голого тела. Тема — мученичество святого — используется просто как возможность дать «натуру»,— реальное тело юноши в красках и контурах. Здесь натура, сырой материал, лишенный всякой тематики, лишенный всякой сюжетной увязки, становится той отдушиной, в которую выливается творческий инстинкт художника, освобождая себя. Это настолько потрясающе, что уже в этих картинах вы видите, каким образом отмирает навязанная художнику официальная тематика, а сама земная натура побеждает предписанные каноны и начинает вводить свои.

Если параллельно изучать явления искусства с явлениями экономики данного времени в данной стране, то легко подметить, как в эпохи растущих экономических противоречий растут и противоречия в искусстве, доходящие до разрыва между канонизированной тематикой и между требованием реалистически трактовать природу, предъявленным к искусству передовой частью общества.

Ренессанс является в этом смысле венцом такого процесса. В мадоннах Мурильо, в библейских картинах Микеланджело мы видим уже не канонизированный церковный сюжет, а содержание, выражающееся в интересе к самому материалу, к живой натуре. Мадонны Рафаэля или Мурильо по социальному заказу должны были запечатлеть для человечества непорочное зачатие святой девы, а мы видим в них прекрасную тему земного материнства, идущую в разрез с церковной догмой. Человечество именно так воспринимает сейчас эти тво-

рения, и такими они дошли до нас. Подобные же примеры можно привести из средневековой поэзии, из дивной органной музыки, из созданий готики, сквозь внешний «клерикализм» становящихся радостью человечества, образцами «светского» искусства.

Здесь я сделаю отступление чисто методологического характера. Когда я читала стенограмму прошедшего дня дискуссии, то меня поразило обилие цитат из Маркса и Энгельса. Был прямо какой-то лес цитат. Конечно, это исторически объясняется юбилеем, который ориентировал всю массу наших критиков на подчитывание и подлистывание Маркса и Энгельса.

Но возникает вот какой вопрос. Можно ли считать, что наше литературоведение выберется на дорогу марксизма при помощи цитат из Маркса и Энгельса, исключительно относящихся к литературе и искусству? Мне кажется, что попытки строить нашу эстетику только на этих высказываниях являются талмудизмом, а не марксизмом.

Каким образом мы должны подойти к вопросам литературоведения, к вопросам нашего искусства? Мы должны подойти к ним из глубины подлинного охвата, подлинного понимания, подлинного изучения всей системы марксизма, потому что искусство является одной из форм идеологии, которая подвержена таким же колебаниям, изменениям и дифференциациям, каким подвержены и другие формы идеологии. Эти изменения, эти колебания определяются не чем иным, как экономикой. Когда мы знаем общий закон марксизма, знаем его в диалектическом развитии, когда мы вооружены им, умеем его конкретизировать на отдельных явлениях экономики, ежедневных событиях международного порядка, быта и тому подобное, то мы сумеем конкретизировать его и на явлениях искусства. Разрыва тут, конечно, быть никакого не может.

Вернусь к теме. Мы проследили, как мировоззрительные моменты и политическое сознание пропитывают, определяют собой не только художественные средства, но и сырой материал искусства, который тоже не остается нейтральным Это открывает перед нами возможности, которыми мы должны воспользоваться,

правда, *очень осторожно*, возможности социальной классификации средств искусства, элементов, форм искусства по определенным мировоззрительным их признакам, по политическим их признакам.

Когда класс не дошел еще до своей гегемонии или уже сходит со сцены, то как раз эти исторические периоды неблагоприятны для использования художником *прямых* реальных образов, потому что прямой реальный образ требует известного соответствия между общественным сознанием и политическим строем. Употребление реального образа требует известного положительного сочетания интересов между личностью и обществом, которое бывает наиболее ярко выражено только в те моменты, когда между производственными отношениями и производительными силами нет раздирающих их противоречий. Тогда у художника есть пафос, для того чтобы насытить положительные образы, и есть мужество и возможность насытить отрицательные образы. Но если разрыв налицо, художник вынужден искать косвенные орудия для воплощения своего искусства. Он прибегает к символу, к аллегории, к гипертрофии материала, к гипертрофии чисто чувственной, к гипертрофии красок, формальных моментов, которая в искусстве названа экспрессионизмом, где декоративная сторона изображения превалирует над композиционной и образной.

Значит, тут мы уже начинаем судить по характеру средств художественного произведения, какое положение вещей отражает это искусство,— и обратно: исходя из определенного состояния экономики и классовой борьбы, мы можем уже до известной степени предположить, какими средствами изобразительности из имеющихся у него в наличии предпочтет пользоваться художник в искусстве.

Это же подсказывает нам и другой вывод: для явлений классики и реалистического искусства благоприятен момент известного равновесия между производительными силами и производственными отношениями, когда художник является действительно выразителем прогрессивных сторон развития своей эпохи, интересов, желаний, мировоззрения своего общества и политиче-

ского строя, который это общество исторически представляет.

В эпоху разлада между производственными отношениями и производительными силами художник-реалист часто скатывается к натурализму. Это мы можем проследить на всей истории искусства. Любопытно, что многие наши так называемые реалисты перед революцией скатывались к натурализму, к пассивной копировке действительности. И это обстоятельство лишний раз указывает нам на реакционную природу натурализма. Насколько реализм является трудным способом передачи действительности, настолько натурализм является показателем линии наименьшего сопротивления в искусстве. Несомненно, что и у нас, когда мы имеем все возможности и все данные для создания реалистического искусства, натурализм является показателем приспособленчества и только, то есть все тою же линией наименьшего сопротивлеиия в искусстве.

Конечно, все сказанное выше — лишь предварительная наметка, нуждающаяся в коррективах. Но думается, что в основном мы на верном пути, который позволит нам разобрать элементы художественности до мельчайших дробных деталей и понять, что до последних молекулярных деталей эти элементы искусства, которые мы называем формою, насквозь пронизаны мировоззрением и политическим строем своего времени и являют собой поэтому не просто «материю», а некую общественную материю.

А поскольку это так, мы не в абстрактной формуле, а на конкретном анализе должны будем лишний раз убедиться в том, что является краеугольным камнем нашей эстетики, а именно: в единстве формы и содержания.

Мне хочется дополнить эти общие замечания рассказом о своей собственной писательской практике, о том, как в процессе своего творчества я подошла к пониманию того, что такое реализм.

У меня есть роман «Кик». Когда он появился, какой-то критик назвал этот роман «поэтикой», то есть своеобразной теорией творчества. Неизвестно, что сам кри-

тик хотел этим сказать, но он абсолютно точно определил существо моего романа.

В «Кике» передо мной стояла задача: устами четырех авторов, в различной степени оппозиционно настроенных к нашей действительности, дать образ этой действительности. Задача была чрезвычайно интересная и очень сложная. Я должна была дать нескольких авторов: критически настроенного к советской власти поэта, писательницу старого мира, «приемлющую» новый мир; журналиста, лояльно в этом новом мире работающего, но еще сохранившего эстетические навыки прошлого, и старорежимного профессора. Каждый из них должен был написать произведение искусства на тему о нашей современности. Моей задачей было дать показ нашей действительности через более или менее чужое око, вдобавок через чужое око различных прослоек, степень чуждости коих была не одинаковой. Журналист был нечто вроде нашего попутчика, он был хотя и несколько свысока доброжелательным, но искренне заинтересованным.

С самого начала у меня не было представления о том, какими путями я буду характеризовать каждого из этих авторов в процессе их работы, а я хотела только через них преломить в кривом зеркале нашу действительность, чтоб потом их критически разбить и чтоб мой ответ не был выстрелом по воробью. Я хотела видеть перед собой сильных противников, для того чтобы диалектически сильно разбить их.

Я принялась писать совершенно реалистически. Насколько могла, наполнялась их ощущением, влезла в их шкуру и реалистически принялась писать поэму контрреволюционера, мелодраму писательницы, новеллу советского журналиста и киносценарий старого профессора.

Что же оказалось? Что я не могу подать свой материал целиком в реалистическом тоне и в реалистических образах,— у меня ничего не получается. И одновременно для меня возникает необходимость выбора совершенно определенных художественных средств изобразительности, определенного жанра подачи. Я писала, например, за поэта Эль контрреволюционную поэму

«Рог Дианы»,— и это произведение вдруг обернулось чистейшим романтизмом английского типа, байронического. Мелодрама у меня выходила условно риторической. А самое любопытное случилось с советским журналистом: его новеллу я писала на реальном материале, припомнила целый ряд отрицательных фактов из первых лет революции, которые я сама испытала, но получилось, что мой журналист, хоть он и относился к советской действительности, как газетчик, постоянно сталкивавшийся с материалом советской жизни, наиболее честно и положительно,— все же, при наибольшем приближении к реализму, отдал дань в своей новелле той пышной приподнятости, которая сейчас свойственна западному экспрессионизму. Он дал факты советской жизни в тоне западной экспрессионистической манеры, которую мы можем наблюдать, например, у Георга Гросса.

Тут впервые в процессе творчества я почувствовала и стала понимать, до какой степени отношение к действительности диктует нам выбор художественного орудия, орудия художественного производства. Но и это еще не все. Так как за этими четырьмя моими героями стояла фактически я, писала все-таки я, а не они, а у меня никакого разлада с действительностью не было, то и получилась забавная вещь: в каждой из этих вещей — в условной мелодраме, в экспрессионистской новелле, в романтической поэме и в сатирическом киносценарии у меня оказались элементы, хотя и бледные, но реальные,— элементы реалистического показа. Когда я это заметила, то отчетливо поняла, что они, во-первых, самые сильные места этих вещей; во-вторых, самые эмоционально насыщенные места; в-третьих — места, которые мною персонально действительно пережиты не в отдаленном прошлом, а почти тут же, в течение этого периода, в который я работала над «Киком». В поэме — это советский агроном, который проходит через леса и считает тисовые деревья; в новелле — это Владимир Ильич на партсъезде; в мелодраме — это образ нацмена и обучение милиционеров политграмоте, и в киносценарии — это стык

между двумя типами геологов, совершенно реально поданный, хотя и в плане сатиры.

Для меня стало ясно, что агроном — это тот самый, с которым я несколько месяцев назад объездила Карабахские леса; том Владимира Ильича лежал у меня на столе — в нем была статья о Парижской коммуне, по которой занимались мои милиционеры, а милиционеры — это те восемь, которых я сама учила политграмоте на Дзорагэсе, и стык между двумя геологическими методами — это тот самый спор, который меня в действительности страшно волновал. Об этом споре печаталось в «Экономической жизни» изо дня в день. Получилось, что факты, которые я не собиралась брать материалом для искусства, которые являлись моим ежедневным духовным хлебом, события повседневной жизни, переживаемые мною для себя — они незаметно просочились в плоть моего замысла, нарушили его,— ибо были поданы любовно к действительности, а я должна была подать отрицательное отношение к действительности,— и оказались воплощенными в настоящие, прямые образы.

Должна признаться, что тут я впервые поняла, что такое натура и что такое работа над настоящей натурой. Именно пройдя школу своего «Кика», я почувствовала непреодолимую потребность засесть за «Гидроцентраль», почувствовала, как к ней нужно подойти, и в ней я уже стала изживать то условное, что было характерным для моей писательской манеры при создании «Кика» и до него.

Говорю все это для того, чтобы показать, как наш творческий процесс для нас самих служит школой перевоспитания, школой политического роста. Тот познавательный элемент, который мы сейчас как критики обнаружили в каждом средстве искусства, в каждом его элементе — благодаря росту нашего социалистического опыта раскрывается для нас в самом творческом акте — и позволяет совершенно по-новому наблюдать за созданием миров под нашими пальцами, за теми творческими процессами, которые раньше должны были для нас протекать в темноте и которые мы считали необходимым держать в темноте.

1934

РЕЧЬ НА ПЕРВОМ СЪЕЗДЕ ПИСАТЕЛЕЙ

(Стенограмма)

У нас, работников советской литературы, накопилось очень много важных теоретических вопросов. Многие из нас напряженно думают сейчас над проблемами жанра, композиции, языка, заняты изысканием наибольшей выразительности, поисками такой лирической темы, которая помогла бы каждому данному писателю освоить свой материал изнутри, на основе накопленного личного опыта.

В надежде обсудить эти вопросы мы пришли на съезд. И съезд совершенно неожиданно для нас открывает нам абсолютно новый путь, который поможет плодотворно поставить и разрешить эти вопросы.

В каком направлении лежит этот новый путь? В предшествующие дни мы слышали здесь несколько докладов о национальной литературе наших братских республик. Некоторые из нас, в том числе и я, использовали это время и для прочтения ряда книг, о которых упоминается в докладах. Съезд поставил нас лицом к лицу с нашими товарищами по перу, пишущими на десятках языков, отличных от русского. Съезд дал нам возможность воочию увидеть и услышать, как во всех глухих уголках нашего Союза созидается социалистическая культура. И это знание, которое мы приобрели на съезде, бесконечно расширило перед нами то опытное поле, на котором мы можем ставить и разрешать

вопросы нашего мастерства. Мы должны вдуматься в этот факт поглубже.

Когда-то враги и предатели нашего дела утверждали, что невозможно построить социализм в одной стране. Но, помимо всего прочего, они забыли тот факт, что наша страна сама, внутри себя, располагает сравнительными единицами культур, состоит из целого ряда народностей, вырванных Октябрьской революцией из «небытия», заговоривших, запевших после порабощения и угнетения и на своем языке создающих свою национальную культуру.

И вот, когда мы ближе соприкоснулись на съезде с искусством наших братских республик, мы не могли не заметить того замечательного факта, что проблемы, которые волнуют нас, русских писателей, совершенно так же волнуют и писателей Украины, Белоруссии, Грузии, Армении, Азербайджана и прочих республик. Теоретические вопросы, разбирающиеся у нас, разбираются и у них, наша борьба за тему является также и их борьбой, и они камень за камнем воздвигают то же самое здание социалистической культуры, которое строим и мы у себя. Отсюда, из этого единства содержания творимой нами культуры, при всей многокрасочной разнице ее национальных форм, возникают перед нами широчайшие возможности для сравнительных выводов, для постановки и разрешения вопросов не только такой эстетики, которая питается лишь материалами русских книг и русских авторов, но для подлинно социалистической эстетики, материалом которой будут служить многочисленные литературы народов, населяющих наш Союз. Больше того: очень многим из нас только сейчас, на этом съезде, стало ясно, в чем причина той творческой бесплодности, какую обнаружили наши теоретические споры в течение последнего периода. Причина ее в том, что наступила такая пора в истории развития нашего искусства, когда уже нельзя обобщать на узком полотне литературы одной национальности, хотя и ведущей, а надо обобщать на широком сравнительном полотне многочисленных литератур социализма.

Чтобы не быть голословной, я хочу на первых попавшихся примерах показать, как облегчается теоретический анализ некоторых сложных вопросов нашего мастерства, когда мы переносим их из узкой плоскости в более широкую многонациональную плоскость.

Я возьму три таких примера: вопрос о языке, уже продискутированный у нас; вопрос о композиции наших романов — композиции, которая вылилась в уже ставшую привычной манеру давать серийные романы с продолжением; и наконец покажу, как очень актуальная для нас «тема любви» освещается совершенно по-новому, если мы перенесем ее опять-таки в эту более широкую плоскость.

В вопросе о языке наша дискуссия показала, что у нас в сущности еще очень мало накоплено эмпирического материала, который помог бы четко проанализировать изменения, происходящие в русском языке.

Но и в языках братских национальностей происходят тоже очень значительные изменения и сдвиги. В некоторых национальных республиках впервые создаются алфавиты и письменность, как, например, у курдов; в других арабский шрифт заменяется латинским, как в семье тюркских народностей; у третьих, как у армян, чрезвычайно упрощается орфография. Наконец, в каждом из языков происходит обильное внедрение общегазетных слов русского и латинского корня по происхождению. Это—с одной стороны. А с другой — литературный обиход этих языков втягивает с чрезвычайной силой слова и обороты своей родной словесности. Это особенно заметно у тюркских поэтов, у армянских прозаиков, у таких мастеров слова, как Чаренц, Тычина, Бакунц, Галактион Табидзе, Лахути и другие.

Казалось бы, этот двойной процесс, то есть расширение общеполитического словаря языка и внедрение в него народной словесности, есть процесс противоречивый. Но возьмите такого исключительно музыкального поэта, как Павло Тычина, и посмотрите его последние стихи. Последние стихи Тычины — его политическая лирика, смесь политико-газетных слов с нежным и острым словарем Шевченко — буквально потрясают читателя, даже такого, кто плохо понимает по-украински.

Это не образец личной перестройки Тычины, как думают некоторые украинские критики, это — подлинные перлы в мировой лирике.

Разбирая происходящие в национальных языках изменения, мы можем отметить, что эти изменения движутся в определенную сторону. Спрашивается, в какую сторону они движутся?

Во-первых — в сторону облегчения пользования языком для широких масс. Это ясно, для этого латинский шрифт заменяет арабский, упрощается орфография и т. д.

Во-вторых — в сторону повышения элементов связи между языками разных народов. Это достигается путем внедрения общеполитических слов с одинаковыми корнями.

Затем — в сторону повышения смыслового тождества слов и тем самым повышения смысловой узнаваемости языка между различными народами. Это достигается тем, что слова насыщаются единым для всех содержанием общих понятий социалистической культуры.

И, наконец, одновременно с этим идет рост и развитие максимальной красочности каждого данного языка через втягивание элементов родной словесности.

Этот процесс нельзя определить точнее, нежели формулой национального разнообразия формы при социалистическом единстве содержания. Вы видите, таким образом, что возросшая эмпирика, возросшее количество фактов в литературе национальных республик помогают яснее и отчетливее увидеть процессы, происходящие и в нашем языке.

Возьмите второй пример — вопрос о композиции наших романов. Установившаяся у нас традиция — давать бесконечные романы с продолжением — до сих пор еще не вызвала никакого недовольства нашей критики, в то время как читатели давным-давно вопиют об этом. Они кричат нам отовсюду — не морите, дайте такую книгу, в которой были бы сразу и начало и конец. Судя по нашим серийным романам — «Тихий Дон», «Бруски», «Поднятая целина» и целый ряд других,— мы как будто имеем дело с прерванной коллизией, еще

недорассказанным сюжетом, который писатель должен закончить в следующем томе. Спрашивается — всегда ли необходимо, чтобы эти коллизии остались неразрешенными именно в данном томе, в первой книге? Для указанных книг, возможно, это так. Но обратимся с этим вопросом к национальным литературам и посмотрим, что у них делается на этом фронте. Я недавно прочла очень интересный роман молодого грузинского писателя Лордкипанидзе «Долой кукурузную республику». Роман написан чрезвычайно талантливо, с крепко построенным сюжетом. В романе рассказывается история батрака Мекки, история его перевоспитания в комсомольца и тракториста.

Вот коллизия на протяжении книги приходит к концу, раскрывается. История комсомольца описывает полный круг, и когда вы дочитываете роман до последней строчки, вам кажется, что книга кончена. Но каково ваше удивление, когда после заверщительной точки вы видите внизу сакраментальную формулу: «Конец первой книги». Этой строчке нет никакого оправдания в тексте. Но именно потому, что она лишняя, она для нас и проливает свет на то, почему наши писатели дают серийные романы. Если коллизия и сюжет завершены в первой книге, а романист анонсирует вторую книгу, что это значит? Это значит, что у него нет необходимости изнутри возвращаться к первой книге и продолжать ее, а он просто жалеет расстаться со своим героем. А почему он жалеет расстаться со своим героем? Потому, что в лице героя и его долгого века он получает натуральный сюжетный посох, с которым он бесконечно шествует по страницам своих книг. На Западе такие романы в виде истории одной человеческой жизни имеют свой смысл. На материале прошлого такой роман тоже имеет свой смысл. Он нас пленяет у Ромена Роллана в «Жане Кристофе», у Мартина-Андерсена Нексе в его романе «Дитя человеческое», у Максима Горького в «Климе Самгине». Но пленяет он нас как целое, потому что в образе одной жизни там дается целая культурная полоса уже сложившейся эпохи.

У нас это теряет смысл. У нас нет надобности следовать за одним человеком, чтобы дать полотно социа-

листического развития. В этом полотне на каждом данном этапе характерны не прежние, а новые люди, не старые, а новые коллизии. Поэтому наша «болезнь продолжений» вовсе не вызвана необходимостью — она доказывает лишь неумение кончать, неумение строить целую форму. Нам необходимо научиться подавать искусство не в форме поточного описания действительности, а в форме нащупывания в этой действительности узловых тем, узловых коллизий, воплощая эти темы в сюжете так, чтобы это стало целостным произведением искусства, чтобы в нашей шахматной игре — в наших книгах — были и свой мастерской дебют — экспозиция, и тонкий и сложный миттельшпиль — развитие середины, и блестящий и исчерпывающий эндшпиль — конец.

Мы видим и тут, что литература национальных республик, подхватив и обнажив наш прием, помогла нам осознать и увидеть его ненадобность.

Перейду к третьему вопросу — к теме о любви. Говорить о любви у нас стало модным. И поэты и прозаики бьются над тем, как ввести в книгу любовь, чтобы она заряжала и волновала и в то же время социально воспитывала читателя на влечении его к типам новых людей. Я думаю, что если у нас зачастую это дело обстоит слабовато, то лишь потому, что мы слишком узко понимаем природу любви, понимаем ее как какое-то личное дело, в то время как любовь чрезвычайно зависит от форм общественного развития. Именно в личной любви, как ни в чем другом, наиболее ярко, с наибольшей ясностью вскрываются в литературе класс и его идеология. Объясню это на примере с фашизмом. В течение нескольких десятков лет в Германии фашизируют культуру. Фашизация германской культуры воспитала немецких поэтов и писателей на идеале любви в пределах чистой расы, на идеале любви белокурого немца к белокурой немке. Под этот идеал укрылся не только национальный шовинизм, но и нечто большее — метафизическая вера в незыблемость и святость отдельных видов и форм природы, вера в то, что эти виды и формы должны существовать «и ныне и присно и во веки веков». Но от такого замкнутого эроса

внутри нации началось с темой любви в литературе то самое вырождение, какое случается с самой любовью в жизни, когда ее замыкаешь внутри касты, племени и рода. Без притока свежей социальной новизны, в затхлой атмосфере типических трафаретов любовь белокурых немца и немки так загнила и выветрилась в искусстве, что пришлось подновлять и сдабривать ее домашними средствами, внутри своих же расовых возможностей, то есть вводить в литературу гомосексуализм и прочие формы извращений. Но в то же время, суживаясь внутри, любовь у фашистов нарастила яростную ненависть ко всему биологически чужому.

Теперь давайте спросим себя — каковы общественные основы нашей любви? Пять лет назад я случайно попала в пионерский лагерь и была поражена той нежностью, с которой наши маленькие ребята относились к детям чужой расы. Это была особенная нежность, связанная с предупредительностью, с желанием услужить, с влюбленностью в чужую, непривычную форму.

Конечно, это проявлялось у детей бессознательно, это происходило инстинктивно, но, товарищи, мы воспитали эту нежность, мы воспитали ее всей атмосферой нашей культуры, связью наших пионеров с пионерами других стран и народов, первыми уроками пролетарского мировоззрения. Когда наши дети вырастут и станут сознательными, они эту расширенную нежность, эту инстинктивную любовь сделают новой формой гуманизма.

И это уже начинает чувствоваться и проступать в литературе наших республик. Оно создает в ней новые социальные эмоции, трогающие читателя, новые любовные коллизии, умиляющие и социалистически перевоспитывающие. Как пример можно назвать роман «Нигяр» Демирчана, где прекрасно показано зарождение чувства между комсомольцами двух наций, до революции враждовавших: тюркской и армянской. Те же тенденции мы найдем и в ряде других произведений национальных писателей. Главное же — в самом читателе чтение национальных литератур пробуждает глубоко волнующую нежность к действующим в книгах людям,

таким не похожим на нас в языке и быту и таким родным и близким нам по действию и мышлению.

Кажется, будто сейчас только одни мы во всем мире обладаем ключом любви, одни мы знаем тайну взаимопонимания людей разной кожи и расы, разных наций и языков; иначе сказать, только одни мы во всем мире вынашиваем в нашем искусстве идею нового человечества.

На расширенной основе изучения национальных культур, отмеченной в докладе Алексея Максимовича, мы сможем не только выбраться на более широкую дорогу анализа многих наших чисто профессиональных вопросов, но облегчим себе решение и общих вопросов социалистической культуры. Этим мы обязаны, по-моему, Первому писательскому съезду.

Я заканчиваю свою речь внесением делового предложения. Если разрешите, я его оглашу, оно не особенно длинное.

I. Сравнительное изучение национальных литератур нашего Союза, первый толчок к которому дал наш съезд, должно бесконечно расширить для нас то опытное поле, где мы сможем ставить и разрешать вопросы нашего мастерства.

II. Исходя из пережитого нами на съезде единства содержания творимой нами культуры при всей многокрасочной разнице в ее национальных формах, мы убеждаемся, что наступила такая пора в истории развития нашего искусства, когда уже нельзя обобщать на узком поле литературы одной национальности, хотя бы и ведущей, а надо обобщать на расширенной основе сравнительного изучения многочисленных литератур социализма.

III. Поэтому наряду с прежними бригадными формами изучения национальных литератур советских республик, каждой в отдельности,— создать авторитетную комиссию для собирания и сравнительного изучения материалов всех национальных литератур нашего Союза с привлечением в нее крупнейших филологов, историков, лингвистов и лучших наших критиков и литературоведов.

1934

НАШ ГОРЬКИЙ

С каждым годом, прожитым нами на советской земле, в творческом счастливом труде — присутствие Горького рядом с нами, вместе с нами — делается все ощутимее и ярче. Юбилейные даты дают нам лишь повод почувствовать постоянную, неуходящую близость Горького к нашим дням. С удивительной силой возвращаются к нам сказанные им слова, созданные им образы, возвращаются не как воспоминание, а как действенное оружие, которым мы пользуемся в нашей борьбе и работе. Недаром вместо юбилейных статей о Горьком наши центральные газеты дали нам недавно самого Горького, напечатав подряд несколько его очерков-памфлетов об Америке.

И эти страстные, остро обличительные очерки об американском империализме прозвучали с такой злободневной силой, как если бы они были написаны только сейчас и о сегодняшнем дне. Можно даже сказать, что именно сейчас, в наши дни, они были прочитаны полностью, а содержание их стало ясным и до конца нами понятым, пошло на действенное вооружение в той ежедневной борьбе, какую ведут передовые силы человечества с американской агрессией. Глазами великого художника Горький сумел разглядеть страшные механические черты, черты, лишенные не только всего человеческого, но и всего живого,— в облике американской империалистической культуры и ее носителей. То, что стало сейчас видно каждому непредубежденному взгляду в поведении доллара-завоевателя на старых

полях Европы, в ее музеях, на улицах старинных ее городов; та степень обесчеловечения, какую показал сейчас тупой янки-капиталист перед всем миром,— была вскрыта и гениально воплощена в художественных образах великим пролетарским писателем пять десятилетий назад.

Две силы, две больших страсти Горького,— ненависть и любовь,— ненависть к врагам новой культуры, любовь к новому человеку нашей социалистической родины,— остаются до сих пор великой школой для воспитания борца. Мы учимся в этой школе, миллионы читателей учатся в ней всякий раз, как глаза наши встречаются со строчками Горького, впитывают любую из его бессмертных страниц. Нейтральных, спокойных, не озаренных этим скрытым огнем ненависти или любви страниц у Горького нет.

Помню, несколько лет назад в Костроме — мне пришлось увидеть на сцене тамошнего театра пьесу Горького «Егор Булычов». Кострома — старинный русский город, родина Ивана Сусанина,— в костромские леса и болота он завел когда-то польские легионы на погибель. Театр костромской овеян традициями А. Н. Островского, долго жившего в Костроме и присутствовавшего на постановке там своих пьес. Спектакль, как всегда бывает с «Егором Булычовым», потряс зрителей не только исполнением центральной роли, но и яркой выразительностью своих эпизодических ролей. И после него, в уютном директорском кабинете, мне пришлось услышать от исполнителя главной роли такую фразу: «Это у нас — самый советский спектакль». Во времена дооктябрьские, в сценах купеческой жизни, казалось бы отвратительной по своей бессмысленности, в пьесе, целиком посвященной старому, уходящему миру,— Горький сумел воплотить нечто такое, что дало повод актеру назвать спектакль о прошлом — «самым советским спектаклем».

В чем тут дело? В силе художественного воплощения горьковской ненависти и любви.

Большой, полный скрытых сил, живой русский человек, хорошо определяемый словом «самородок» — Егор Булычов гибнет перед вами, на ваших глазах, гибнет

от удушения старым капиталистическим строем, в тисках которого он не может найти себе человеческого исхода. И ненависть к этим тискам, воплощенным в серии эпизодических фигур, и любовь к человеку — к силе и таланту, к душевным крыльям и возможностям человеческим, к желанию человека взлететь и вырваться — охватывает зрителей, волнует и потрясает их, закаляет и тренирует в них те чувства и силы, которые необходимы для борьбы, для борцов. Вот что дало право умному актеру назвать спектакль о Егоре Булычове — «самым советским».

Для тех, кто имел счастье хоть несколько раз видеть вблизи Горького, слышать его негромкий глуховатый голос, наблюдать за ним долгие часы и следить смену выражений не только необыкновенно живого и подвижного лица его, но и всей сутуловатой, узкогрудой, но такой большой, такой мальчишески нескладной даже в старости фигуры Горького,— для тех навсегда запомнилась сила его любви и ненависти уже не только в литературном слове, а в живом человеческом выражении. Горький был постоянно в теснейшем общении с тысячами людей и явлений. Он был одним из тех писателей, кто не только не пугается обилия получаемых писем от читателей, не только аккуратно отвечает на них, но и любит их, ждет их, видит в получении их одну из необходимых связей с окружающим миром. Живя в Италии, далеко от Советского Союза и наших писательских дел, за тысячи километров от выходивших в разных углах советской земли журналов, газет и книг, Горький благодаря своей постоянной и многообразной переписке был подчас в десять раз лучше, чем мы, осведомлен о новых наших книгах, о каком-нибудь сборнике, вышедшем в Иркутске, о какой-нибудь статье, напечатанной в районной газете Заполярья. И он на все живо, душевно, выразительно реагировал.

Эта молниеносная горьковская реакция сказывалась и во внешнем его облике. Вот он сидит за длинным своим столом на подмосковной даче. Вокруг него — приехавшие в гости писатели. Против него — в черной шапочке на овальной, как яйцо, полуголой голове, с бледным старческой бледностью, умным и тон-

ким лицом, французским лицом во всей утонченной прелести старого латинского типа,— сидит утомленный Ромен Роллан, и за плечом его — русская жена Роллана. Склоняясь к его уху, она быстро переводит на французский язык речи писателей. Что они говорят? Не нужно смотреть ни на этих писателей, ни на Роллана. Тот, кто наблюдает в эту минуту за Горьким, может по выражению его лица с абсолютной точностью сказать, что и как говорит очередной оратор. Горькому скучно, Горький оживает, он недоуменно приподымает бровь, он скрытно, про себя улыбается, он вдруг двинул под усами губой, он весь просиял, словно в темную комнату лампу внесли,— весь он мгновенная смена реакций, художник, вся сила которого — в обнаженной остроте восприятий, в страстном схватывании внешнего впечатления, в молниеносной переработке его и отклике на него...

Когда перед Горьким сидел равнодушный мещанин, скрытый недоброжелатель,— затушеванные характеры с антисоветским нутром,— Горький реагировал не на эту защитную стенку затушеванности, не на внешнее равнодушие, благоприличие, серость, а на присутствие врага. И реакция его была огромна. Всей силой своей ненависти обрушивался он в репликах, в ответе, в заострившихся чертах лица, в сипящих нотках приподнятого голоса, в нервном битье пальцами о стол — на враждебное нашему строю, нашей советской душевной атмосфере явление. Даже волосы в усах, на затылке его, казалось, топорщились, привставали, как иглы ежа, становясь более жесткими. Тон и слова его подчас казались более острыми и злыми, чем того заслуживал человек, представлявшийся вам маленьким и ничтожным. Но Горький видел перед собой не одного человека, а скрытое явление за ним; он обобщал, он шел на обобщенную им рать врагов. Сильнее той ненависти, с какою он сумел в своих статьях сражать и сразить мещанство, пожалуй, не найдешь во всей мировой литературе.

И я не видела нигде, никогда, ни в одном человеке такого эмоционального выражения любви к новому, как в Горьком.

Когда он вернулся из Италии на родину, он был охвачен страстной жаждой увидеть, услышать, узнать как можно больше. Уже старый, с затяжным кашлем, иной раз больной, почти всегда переутомленный, Горький отвечал на приглашения народа, ездил в отдаленные республики, спускался в шахты, поднимался на строительные леса, любовался синими водами Каспия в Баку, смотрел на Арарат из Еревана, шел по усыпанной иглами тропинке в сибирской тайге, встречался со сталеварами, студентами, академиками, комсомолом, пионерами, пограничниками, колхозниками, слушал их, отвечал им,— и плакал... Многие, многие — тысячи людей — видели, слышали и запомнили этот срывающийся от волнения голос Горького, его светлые бледно-голубые глаза, подернутые крупной слезой, скатывающейся на дрожащие усы, его добрые увлажненные морщины, его сконфуженную улыбку хорошей стыдливости за свое волнение. Страстный писатель, прозорливый художник,— гений, умевший смертельно ненавидеть врага, отвечавший на любые оскорбления стальным, закаленным голосом борца, для которого нет и не может быть никакой слабости, у которого не может дрогнуть голос, дрогнуть перо в бою,— плакал от любви к увиденному им новому миру, новому человеку, плакал и не скрывал слез своих.

«Всю мою жизнь я видел героями только людей, которые любят и умеют работать, людей, которые ставят целью себе освобождение всех сил человека для творчества, для украшения земли, для организации на ней форм жизни, достойных человека»,— писал Горький в одной из своих статей. И со всей силой любви, великой, бессмертной любви художника, приветствовал он это освобождение сил человека, этого нового человека, когда увидел его воочию...

Нельзя забыть эту любовь Горького! Нельзя не чувствовать его постоянного, направляющего присутствия возле нас, требующего от современных художников слова запечатлеть наш новый мир, как этого хотел Горький.

1951

ГОЛОС ПОТРЕБИТЕЛЯ-ПРОФЕССИОНАЛА

(Стенограмма выступления на курсах редакторов совхозных газет — заочников ВКИЖ)

Товарищи, для начала определим, чем мы, писатели, могли бы быть полезны вам как газетным руководителям. Думаю, что если мы заговорим с вами о том, как делать газету, о вопросах организационных, то вряд ли мы вам много дадим, вы тут куда подкованнее нас. Но если мы подойдем к районной газете с точки зрения потребителя, подойдем как читатели газет, то тут, может быть, наши замечания окажутся для вас интересны. Почему? Потому что вы услышите голос потребителя-профессионала.

Год назад в одной санатории я как-то была свидетельницей такой сценки. К нашему столику подошел повар. Моя соседка по столу разломила перед ним пополам сдобу, поднесла ему сердцевину и сказала: «Тесто у тебя замечательное, а изюм кладешь непромытый». Меня тогда поразило это замечание. Действительно, мы все, когда ели сдобу, замечали — хрустит что-то неприятное на зубах, но сжато, правильно и, главное, как-то по-поварски формулировать причину этого хруста мы не догадались. Она, оказывается, была тоже поварихой, заведующей фабричной столовой. Но в санаторию она приехала как больная, и сдобу она ела как больная, и замечание повару хотела сделать как больная, а все же это ее потребительское замечание от-

личалось от нашего, оно было голосом повышенного потребления, голосом потребителя-профессионала.

Опыт читательского «потребления» районных газет имеется у меня уже давно, с первых лет революции. Но один случай я особенно крепко запомнила.

Дело было в 1926 году, во время наводнения на Волге. Как корреспондент я проехала по всему течению Волги очень медленно, вместе с подъемом воды. Остановки были продолжительны. Ехали мы на наводнение, нам приходилось днями, сутками стоять у пристаней, встречаться с массой народа, наблюдать береговую жизнь более пристально, чем обычным туристам, проплывающим по Волге на пароходе.

Я видела Волгу в первый раз, и меня поразило исключительное разнообразие народностей, населяющих ее окрестности. Несколько десятков народностей со своим бытовым укладом! Разнообразие во всем: начиная с вывесок, названий, разного алфавита, разного языка, разной одежды, разных товаров и кончая особенностями хозяйства и промышленности. Каждая местность, район, участок имели свою конкретную физиономию, свое прошлое, свое интересное производство, свои кустарные промыслы. Каждый приносил свою продукцию на пристань, и вы даже по манере продавать, по характеру того, что продавалось, видели это чрезвычайное разнообразие. Мне очень хотелось, чтобы зрительные впечатления разнообразия жизни тех советских районов, по которым я проехала, не только сохранились подольше в памяти, но и перешли в прочное знание того, как и чем жизнь одного района отличается от жизни других районов; и я жадно скупала по дороге все газеты. Но чем больше я их читала одну за другой, тем тяжелее становилось на душе и тем сильнее было мое разочарование, потому что своеобразие каждого района затухало в районной газете.

У нас был как раз период острой борьбы за режим экономии. Лозунг «режим экономии» можно превратить в общую фразу, но он может быть выражен и конкретно. Когда вы сходите на пристань покупать продукты, вы в манере продавца, в таре, в характере сырья, из которого делали продукты, можете извлечь много

данных о режиме экономии, можете сделать вывод о том, соблюдается ли он и как, а попутно сообразить, как именно его тут следует и не следует проводить. На конкретном материале, от простого зрительного впечатления у вас складывается понимание нового, данного партией лозунга. Между тем в газетах вас встречает совершенно одинаковый трезвон, трескотня, общие фразы: «Режим экономии надо проводить», без всякой конкретизации на данной экономике, на данном районе, на его конкретных особенностях, на том, в какой именно области чем заинтересоваться и как надо для данного участка этот режим экономии провести. Я сделала такой опыт: закрыла уголок, где газеты печатают место издания, и никакой Шерлок Холмс не мог бы догадаться, где, в каком районе данная газета выходит.

С тех пор прошло много лет. Сейчас мы научились по-новому чувствовать советскую социалистическую любовь к родине, когда территориальность, территориальный признак приобретает большое значение. Любовь к родине может быть только фразой, если она висит в воздухе. Любовь к родине там, где вы строите социализм, должна быть насыщена остротой территориального восприятия. Каждый строит социализм на своем конкретном участке, и, для того чтобы строители социализма могли любить свою родину, они должны видеть конкретными глазами особенности, своеобразие того участка земли, на котором они социализм строят. Между тем отражается ли территориальное лицо района в местных газетах сейчас?

Когда ко мне обратились с просьбой выступить у вас, я попросила дать мне какой-нибудь материал, и вы мне прислали несколько газет. Я успела прочесть только одну — «Ленинский завет»,— одну из лучших газет по репутации. Но беру на себя смелость сказать как «профессиональный потребитель», что, судя по одному номеру, это плохая газета и, если бы я жила в этом районе, я бы крепко ее критиковала. Я прочитала только один ее номер — юбилейный,— тысячный номер этой газеты. Конкретно укажу, в чем, по-моему, ее основной недостаток. Я прочитала газету, как говорится, от доски до доски.

Она построена так. Редакция решила очень умно и правильно этот юбилейный номер выпустить самокритически и разослала своим многочисленным читателям анкету с вопросом, чем читатели недовольны. Пришло множество ответов. Часть редакция напечатала на второй полосе, а в передовице сделала попытку суммировать эти ответы и извлечь из них пользу для себя. Между тем, прочитав передовицу и ответы, вы убеждаетесь, что редакция не только не суммировала тех ответов, которые были присланы, но и совершенно не поняла остроты этих ответов и того, на что они главным образом бьют.

Вначале редакция говорит: мы получили такие-то хвалебные ответы, и приводит несколько хвалебных ответов читателя. Далее она спрашивает, надо ли на этом успокоиться, и отвечает: нет, не надо, мы должны расти дальше. И далее приводит те пожелания, которые сделаны в ответах, но выбирает наиболее общие, то есть такие пожелания, которые мы с вами можем сделать и для «Правды» и для «Известий», и каждый читатель, который желает, чтобы его газета росла, скажет то же самое. Общее пожелание: увеличить тираж, давать больший объем. Они, скажем, просят 4 полосы, а мы просим для «Правды» восемь. Дайте лучше и больше иллюстраций. Дайте нам больше талантливых и остроумных фельетонов, откройте такой-то отдел, отдел шахматный, отдел науки и другие, далее идут пожелания в области технического оформления. Самое основное — это пожелания в области общеполитической. Побольше информаций о международном положении, побольше политических статей. Передовица заканчивается примерно так: вот мы наших колхозных читателей удовлетворяем и газета наша сейчас хорошая, а будет еще лучше.

После передовицы я принялась за анкетные отзывы, и картина получилась несколько иная. Из ответов читателей видно, что до 1935 года газета была меньше связана с массами, чем в 1935 году. Это огромный плюс. Но одновременно с этим в целом ряде ответов мы встречаем жалобы, что заметки печатают, но редакция «не идет по следам селькоровских заметок». Она печатает

разоблачительный материал, но не доводит дело до конца. А ведь если в газете слово расходится с делом, то у читателя притупляется чувство оперативности печати, вера в ее действенную силу. Получается вещь, которая в советской газете недопустима. А на это, повторяю, есть несколько жалоб читателей.

Далее, в анкетах встречаются многочисленные жалобы, можно сказать, читатели «волком воют»: «Вы поместили местную заметку о колхозе, но умолчали, где он», «Пишите, о какой деревне идет речь» и т. д. Колхозов у нас в Союзе сотни тысяч. Названия их часто повторяются. Колхозов «Победа», имени Ильича мы имеем десятки. Может ли колхозник понять, о каком колхозе идет речь, когда вы умалчиваете, какого сельсовета колхоз? Мало того, на первой странице вы помещаете маленький фельетон, где, можно сказать, редакция, как «унтер-офицерская вдова», сама себя высекла. Я расскажу его своими словами. Пришел в редакцию неожиданный гость за 5 километров. Пять километров — расстояние маленькое, но, когда посмотрели на гостя, то увидели, что расстояние это не такое уж маленькое. Гостю 72 года. Старик пришел как ходатай от своего колхоза и передал редакции крепкую просьбу от себя и от своих колхозников-односельчан: «Просьба товарищам — обязательно указывать название деревни вместе с названием колхоза». И внизу редакция торжественно заверяет, что «после 1000-го номера, дорогой Егор Арсеньевич, мы под каждой заметкой по вашему предложению обязательно будем указывать название». Надо было потревожить семидесятидвухлетнего деда, чтоб районная газета решила, наконец, после 1000-го номера свои выстрелы не направлять впустую, обозначать, к какому месту они относятся. И как последнюю черточку этого дела приведу ответ одного счетовода, который самым большим недостатком газеты считает то, что и сама газета «не печатает своего адреса». Адрес газеты для читателя — важная вещь. Та масса читателей, которая тяготеет к газете, должна иметь конкретные указания, куда посылать материал. Я опять проделала старый опыт 1926 года: закрыла, кем издается «Ленинский за-

вет», и опять не могла угадать, где она выходит. Но, предположим, вы знаете, что она издается в Кашинске — Калининской области. Может ли читатель понять по газете, что́ в этой области своеобразного, чем она отличается, какая природа, почва, промышленность и т. д. Нет, вы ничего этого из нее не извлечете. Если бы я была жительницей этой местности, газета не возбудила бы во мне никакого зрительного образа той территории, где я живу. Это очень большой недостаток.

Посмотрите, как немцы умели развивать чувство патриотизма своей местности. Это очень важное чувство. Ведь каждое место имеет прошлое. А у нас оно имеет прошлое и дореволюционное и послереволюционное. Мы имеем два мира. Простое сопоставление прошлого с настоящим может стать могучим орудием агитации. Но вернемся к немцам. Когда мы въезжали в прежнюю Германию, то в каждом городе, название которого звучало для нас незнакомо, мы могли купить то, что тогда называлось словом «фюрер»,— пока Гитлер не опошлил этого слова, иначе сказать — путеводитель. Мы покупали путеводитель, и в нем находили необычайно конкретную историю этого города, историю его характерных особенностей, чем он знаменит, чем он славится, какие большие люди в нем родились, какие большие люди в нем живут сейчас, какие есть культурные уголки, какая работа ведется, какие места стоит посетить и как посетить, как пройти, подробное указание. Так каждый город открывал свою физиономию и свои неповторяемые признаки, и мы начинали его видеть и испытывать чувство знакомства с его лицом совершенно так же, как знакомство с каким-нибудь человеком, чье лицо, характерные особенности мы запомнили: он нам стал интересен и содержателен.

Как это конкретно делать у нас в газете? Прежде всего, когда вы приезжаете куда-нибудь на газетную работу, надо познакомиться детально с жизнью и прошлым вашего района. Надо, чтобы работник районной газеты знал свой город настолько, чтобы он сам мог быть путеводителем по городу и чтобы, когда вы разворачиваете районную газету, она имела бы территориальное лицо, не была бы похожа на другие.

Мы привлекаем к печати очень много работников, у нас армия рабкоров и селькоров. Но мы должны привлечь и таких людей к участию в газете, которые нам на первый взгляд не кажутся необходимыми, а на самом деле они могут принести большую пользу. В скитаниях по Союзу я убедилась, что каждый город имеет своего влюбленного в него человека — старожила. Он знает прошлое города наизусть. Это какой-нибудь краевед, педагог, или музейный работник, или статистик, или библиотечный работник, или какой-нибудь коллекционер, который собирал книги, картины. Эти люди обычно чувствуют себя как-то в стороне, за бортом. Каждый из них кипит желанием писать в газете. Он вас забросает заметками. Но он старомоден, он не умеет писать в советской газете. Он напишет так, что вы бросите в корзину. Этого нельзя делать. Надо повести с ним работу и помочь ему быть полезным в газете.

Возьмите такой пример. Жил много лет в Москве профессор Мантейфель, директор Зоологического сада. Он работал в Зоопарке, и никто не догадался его использовать. Но «Известия» предложили ему год назад давать маленький фельетон «Блокнот натуралиста» о жизни и работе Зоологического сада. И мы с огромным интересом читаем эти заметки, потому что они в 20—25 строках дают не только очень интересные, характерные случаи из жизни животных, но одновременно они дают их так, что вы видите самое учреждение, где ведется культурная советская работа, и как это учреждение изо дня в день развивается и обслуживает огромные массы советского населения.

Надо уметь использовать каждого специалиста, каждого старожила города, для того чтобы в любой газете, в ее отделе культуры было бы что-нибудь и о революционном прошлом, и о музее, об этнографии, о фольклоре данного места, о той огромной исследовательской работе, какая тут ведется, но о которой, к сожалению, в газетах сейчас почти нельзя прочесть. Надо подобрать людей, заставить писать и воспитывать их на этой работе.

То же самое и с историей. Следовало бы и району соблюдать свои революционные даты, связанные с данным местом. Центральные газеты прекрасно обслуживают читателя историческим материалом, еще нам близким, но уже многими забываемым. Газета освежает его в памяти, делает таким дорогим и близким, заразительным, что снова поднимает в читателе волю к борьбе. Надо, чтобы о тех местах, которые перенесли гражданские битвы, хранят рубцы и раны революции, районные газеты умели интересно и подробно рассказать такое, чего читатель не смог бы найти и в центральной печати. Ведь центральные газеты всего не охватят. Дайте районным газетам территориальное лицо — вот основной вывод из того, что я хотела вам сказать.

1935

ГАЗЕТА И МАСТЕРСТВО ПИСАТЕЛЯ

•

Часто приходится слышать, особенно от молодых писателей, жалобы на работу в газете: и время отнимает, и язык сушит, и не дает пробиться к большому художественному полотну. Так ли это? Опыт долгой профессиональной жизни учит меня, что это не так. Мы обязаны газете огромным, организующим наши силы влиянием; обязаны многим таким, чего не всегда и не сразу получишь от работы над книгой.

Мне пришлось писать в газете несколько десятков лет. Я начала печататься в ней с июля 1903 года. В тот год я проводила лето в маленьком черноморском городке Геленджике. Гулять там было негде, кроме пляжа, а пляж заняли под дровяной склад греческие купцы Левитисы. Дачники ругались и возмущались, на Левитисов подавали в суд, мировой судья присудил снести склад. Но греки договорились с приставом, лето шло, и склад так и оставался на месте. В те годы уже веяло воздухом первой революции. Газеты, особенно провинциальные, либеральничали. Старичок почтальон, носивший нам газету «Черноморское побережье», сказал както о Левитисах: «Вот вы, говорят, стишки пишете. Взяли бы да и поддели их стишками, а я отвезу редактору». Я тут же написала стихотворный фельетон «Геленджикские мотивы», где высмеяла всякие местные безобразия, в том числе и дровяной склад. Редактор напеча-

тал фельетон,— и появление его вызвало неожиданный эффект. Все знали, что написала его пятнадцатилетняя девочка: мальчишки стали бегать за Левитисами и дразнить их; кончилось тем, что склад убрали. Я была поражена силой печатного слова: суд присудил, исполнительный лист приносили — не подействовало, а четыре смешных строчки в газете подействовали.

Но, убрав дрова, Левитисы захотели познакомиться с поэтессой, и мы стали вместе ходить на танцы и разговаривать об искусстве. Они говорили, что талант нельзя тратить на мелочи, что поэзия должна иметь дело с красотой и что дровяной склад — не тема для поэта. Я развесила уши и написала второй фельетон, где описывала красоту природы, море в лунном свете и пенье соловьев, хотя в Геленджике соловьи отродясь не пели и петь им было негде за полным отсутствием деревьев. Старичок принес мне этот фельетон обратно с очень обидной надписью: «Не разводите патоку». Это был удар, первая литературная неудача. Сперва—остро пережилось чувство силы печатного слова, его влияние на жизнь, уважение к нему; потом — стыд за его ненужность, за его отвергнутость.

Я поняла, что не всякое красивое слово может действовать, что уважение и признание оно получает, когда в нем есть жизненная правда. И впервые — очень еще смутно — родился во мне тот душевный опыт, который я называю *нравственным* ощущением профессии писателя. Чувство слова как оружия, которое ты перед своей совестью обязуешься употреблять на пользу общества.

Но в дореволюционной буржуазной печати этому чувству развиться было невозможно. Наоборот, оно обречено было выдохнуться, извратить себя от необходимости постоянного приспособления к паразитарным вкусам денежных хозяев газеты, от фальши, от мелкой сферы действия, от легковесного метода писанья, от «набиванья строки» — неизбежной в те времена пустой литературной болтовни. Только Октябрьская революция, создавшая единственную в мире правдивую массовую печать, высоко подняла нравственное ощущение слова как оружия.

У нас это чувство рождается и воспитывается от встречи писателя с читателем, от реакции читателя на печатную строку, от суда народа над печатным словом, — и в нашей газете эта реакция происходит необыкновенно быстро, в течение дня. В этом смысле работа в нашей газете имеет для писателя исключительное значение; писатель воспитывается на быстром и частом нравственном контакте с народом, переживаемом всегда очень сильно. Книга приносит этот опыт гораздо медленнее и менее непосредственно, а газета дает его пережить сразу.

Многие газетные работники знают еще одну особенность своей работы. Обычно они проходят все стадии воплощенья статьи в печати, — правят ее с редактором, снова и снова перечитывают, принимают корректуру в гранках, в верстке,— казалось бы, материал должен оскомину набить, знаком чуть ли не наизусть. Но вот вышла чистая газетная полоса; как электрический ток, дотронулась до вас реакция читателей на вашу статью. И вы эту статью снова прочитываете сами, прочитываете глазами своих читателей, глазами народа, как совершенно свежую и новую для вас. И при этом происходит своеобразный рикошет — отданное вами начинает давать вам ответно, в чем-то учить вас, на какую-то долю продвигать вперед ваше собственное сознанье; а если этого не происходит и, читая свое, вы такого обогащенья не чувствуете, значит — работа была неудачна. Это важная проверка для каждого из нас, проверка на ежедневный рост. Если нет такого «рикошета», если работа твоя не возвращается к тебе, раскрывая новую глубину,— ты стоишь на месте; если ты стоишь на месте,— ты не растешь, ты отрываешься от жизни общества, движущейся непрерывно, а порывая связь с обществом, ты перестаешь быть его голосом, перестаешь выполнять основную функцию литературы: быть актом самопознанья общества и орудием его переустройства.

Но, кроме нравственного чувства профессии, газета может дать и дает очень серьезные уроки литературного мастерства. Места в газете мало. Место диктует размеры статьи. Заданный размер приучает писателя к гибкому соотношению материала и темы, к острому

навыку пропорциональности. Много лет назад я работала по кристаллографии у большого ученого профессора Ю. В. Вульфа. Он учил меня выращивать кристаллы, и вместо цветов на подоконнике у нас стояла целая армия стаканов. В них «доходили» в своих растворах красивые цветные кристаллы квасцов. Но растить кристалл труднее, чем выращивать цветок. Бывает раствор насыщенный, недонасыщенный и перенасыщенный. Раствор насыщенный питает кристаллик, и он растет нормально. Если раствор недонасыщен, кристалл перестает расти; в перенасыщенном — он растет ненормально, деформируется, болеет. Газета требует от писателя умения растить свою тему в насыщенном материале, она учит правильному объему материала. Вы должны воспринять из окружающего столько, сколько нужно для раскрытия вашей темы. Бывает, что статья безнадежно испорчена, потому что автор слишком перенасытил тему материалом и потерял в массе этого накопленного материала свою основную мысль, ради роста которой и привлекал материал; бывает наоборот, когда от недостатка материала мысль ложится обнаженно на дно, выдавая свою неспособность к развитию. Уменье взять материал в нужном объеме приобретается с годами, большой газетной практикой.

Нужно ли такое уменье романисту? Исключительно нужно. Как часто видишь книги, выходящие «с продолжением», обещающие вторую и третью части только потому, что идея конца книги провалилась еще в самом ее начале от диспропорции между темой и материалом!

Возьмем такую вещь, как работа над образом, над словом. Один из самых сильных и мудрых уроков, данных мне в трудном деле образотворчества,— я получила благодаря газете. Дело было в 1935 году. В Ленинграде происходил XV Международный конгресс физиологов. «Правда» послала меня реферировать этот конгресс, и я работала на совесть, получила даже от редакции выписку из протокола, где отмечались «инициативность и высокое качество работы». Казалось бы, все сошло прекрасно. Между тем в этой своей работе я прошляпила, сделала глупую и грубую ошибку, и никто этого не заметил, кроме одного человека. Этот один че-

лонек был великий советский ученый И. П. Павлов. Ошибка моя отнюдь не относилась к научной области, там все было в порядке. Ошибка моя была художественной. Приехав в Ленинград, я съездила по заданию «Правды» в лабораторию Павлова «Колтуши» и дала большой подвальный очерк о «Колтушах». Его похвалили соратники Павлова, понесли Ивану Петровичу, показывают, говорят: «Видите, вы ругаете репортеров, а Шагинян приехала, хорошо написала». И. П. Павлов прочитал очерк и сказал: «Набрехала!» Профессора удивились: «Вы несправедливы, ведь здесь все правильно!» — «Набрехала».— «Но позвольте, что же она набрехала?» И Павлов показал пальцем на самое начало статьи, где описывается дорога в Колтуши и цветы по обочинам дороги...

Никаких цветов по обочинам дороги в действительности не было. Они «вырвались» на бумагу вроде тех самых соловьев, которые когда-то запели у меня в Геленджике. Павлов заметил гениальным взглядом ученого эту мельчайшую деталь и указал на нее не только потому, что она была выдумана, но потому, что она была фальшива: к дороге, ведущей на Колтуши, не приближались естественные полянки, она шла совершенно искусственной трассой с насыпью по обе стороны, засеянной простой травой для дренажа. И когда мне передали слова Павлова и я припомнила каждую деталь дороги, я поняла, с какой абсолютной точностью надо рождать образ. Выдумывай его, сколько хочешь, но выдумывай жизненно верно, не нарушая художественной правды, чувствуя образ в том природном лоне, где он может естественно зародиться. Этот укор, это требование художественной правды и точности, отреагированное мне навстречу великим советским ученым, были для меня уроком, запомнившимся на всю жизнь. Газета помогла получить урок, донесла его до меня благодаря мгновенному контакту с читателем.

Можно ли сказать, что газета «отнимает время»?

Ни про какую школу нельзя сказать, что она отнимает время. В графе «расхода времени», отпущенной на всю человеческую жизнь, школа занимает точное и постоянное место: «век живи — век учись». А газета —

самая лучшая, самая экономная учеба. Писателей часто обвиняют в незнании жизни, зовут «внедряться в жизнь». Мне кажется, лучшей формы изученья нашей жизни, чем оперативная работа в газете, нет и не может быть. Советский газетчик — заинтересованный участник того процесса, о котором он рассказывает читателю, ему приходится голосовать за или против него, подводить частный случай под общее, сравнивать ряды однородных фактов, невольно подмечать и обнаруживать закономерности. А именно такое ознакомленье с жизнью необходимо для романиста, для того, кто хочет создать не очередное «чтиво», а книгу-друга, книгу — долгого-долгого спутника для своего поколенья и, быть может, не одного поколенья. Но тут лежит и водораздел между газетчиком и романистом. Газетчик от малого факта должен восходить все более расширяющимся кругом привлеченных и проанализированных фактов — к выводу, к выявленью закономерностей. Романист сквозь малый факт все глубже и глубже нисходит в глубины этого факта, где лежит образ общего. Но, для того чтобы романист действительно мог пробиться в глубины «малого факта» (часто он застревает на поверхности!), путь творчества газетчика может стать ему большою помощью.

Вот кратко ход мыслей одного из газетчиков, посланного с самым, казалось бы, обычным заданием. Он должен был объездить несколько заводов в Армении и узнать, что они делают для наших великих строек. Факты, им собранные, могли быть (если отбросить литературное обрамленье) представлены так:

В городе Кировакане химкомбинат отгружает карбид для Цимлянского гидроузла. На Ереванском компрессорном собирают насосы для Волгодонстроя. На Ереванском кабельном изготовили 80 километров (километров!) тяжелых шланговых проводов для шагающих экскаваторов. «Артиктуф» отправил 100 вагонов розового туфа Сталинграду.

Но газетчик собирал эти факты не в конторах завода, а в цехах; не в управлении железной дороги, а на месте погрузки. Он видел и слышал людей, изготовлявших и отправлявших эти заказы. И он не мог не до-

бщить того, что видел и слышал. Он добавил о том, что на заводу, где выполняют заказы, по своему почину созданы «бригады высокого качества», перекрывают все сроки, добавляют от себя нечто личное.

Когда во время Отечественной войны тыл посылал подарки бойцам, женщины вкладывали в посылки письма, карточки, получали теплые ответы, завязывалась переписка и часто переходила в тесную, теплую, живую дружбу. Сейчас, грузя толстые шланги,— эти 80 километров живого чувства, заключенного в кабель,— ереванские кабельщики пишут теплые письма деловому адресату и получают ответы от прозаического человека со званием из семи слов: представителя Харьковской конторы Министерства строительно-дорожного машиностроения. И прозаический человек отвечает, как поэт, как ашуг: «Спасибо, товарищи, жму ваши руки!» Все предприятия, работающие по заказам на стройку, пишут вот такие письма и получают вот такие ответы... Уже тут мог бы газетчик найти материал для целой повести. Но он копнул еще глубже. Заказы идут планово; они размещаются из центра. А жажда помочь стройкам, включиться в великие дела, запеть в хоре так велика, что оказывается,— чудеса начали делаться.

В Ереване есть маленький, мало известный населению, заводик электроарматуры, не получивший заказа для строек. Рабочие этого заводика сами послали телеграмму строителям Южно-Украинского канала: мы готовы сверх плана получить заказ на арматуру! Украинцы в ответ дали заказ. И словно для родных детей в день их свадьбы, словно в дар любви сделали арматурщики «люстры» и «бра», на ходу создавая комплексный метод литья, обдумывая не только прочность, но и красоту формы и упаковку такую, чтоб заказ дошел в целости. Откуда это? Желанье дать больше, лучше, скорее, чем требуется, желанье дать тогда, когда у вас и не просят, когда вы не запланированы, не обязаны, не в списке. Дары любви по собственному почину, додача в качестве, количестве, сроке... Газетчик, собирая все эти факты, казалось бы, одни только факты, уже не мог не обобщать, не видеть дальше них, не делать выводов, потому что узнанное ложилось у него на длинные пласты

хорошо освоенных фактов вчерашнего, позавчерашнего дня. Он думал о том, как мудрая политика партии индустриализировала окраины и помогла им вырастить свою тяжелую промышленность. И как эти разбуженные самостоятельные производительные силы окраин потянулись, словно ручьи в море, служить общей цели, великой дружбе народов. Он думал о том, что уже человек хочет давать по способностям, хочет давать сверх того, что от него просят, хочет давать дары любви, не требуя за них ничего сверх потребностей... От простого, казалось бы, перечня фактов, странички информации,— к целой симфонии сегодняшнего дня. И если он сядет писать роман, охваченный этой услышанной, увиденной симфонией, он напишет хороший роман, такой роман, где ум будет говорить через сердце, а техника — через любовь к массе.

Хочется пожелать литературной молодежи: не бойтесь газетного труда, не бегите его! Каждая отдача — это возвращение молодости, это новая аккумуляция энергии. А газета требует от писателя каждодневной отдачи, как театр от актера,— и она будет вечно омолаживать вас, оберегать ваше перо от голого техницизма, голой формы, насыщать его добрым знанием и большим волненьем художника нашей эпохи!

1951

ПУБЛИЦИСТИКА КОСТА ХЕТАГУРОВА[1]

I

Газетная публицистика тоже имеет свою классику. К сожалению, мы еще очень мало изучаем классические образцы газетной работы в прошлом, и у нас даже нет ясного представления об историческом развитии стиля, метода и формы газетной статьи. Собранные в одном томе заметки и фельетоны Коста Левановича Хетагурова могут быть с полным правом названы классическими. Читатель получает в них не только очень увлекательное чтение, воскрешающее живой кусок исторической жизни девяностых годов прошлого века, но и образцы настоящей, «оперативной», как мы любим ныне говорить, газетной работы такого высокого качества и достоинства, что она и сейчас может многому поучить каждого пишущего или собирающегося писать в газете. И в то же время — это высокое достоинство ее носит на себе черты определенного исторического времени и типа развития газетной формы, а значит, помимо всего вышесказанного, имеет для нас еще и чисто познавательное, методологическое значение.

---

[1] Коста Хетагуров, Собр. соч. в трех томах. А. Н. СССР. Москва, Публицистика и письма представлены в третьем томе.

Разбирать и устанавливать его — не наша задача, это тема для отдельного большого исследования, но кое-что о нем сказать необходимо и тут, потому что историческое место, занятое Коста Хетагуровым в развитии «газетного жанра», не случайно для него, оно определяется характером всей его творческой личности и, в свою очередь, помогает определить этот характер. Что же это за место?

Газетный фельетон и сейчас еще очень молод, а в девяностые годы он едва насчитывал половину века. Еще в семидесятых годах газеты в России выходили такой сплошной, сухой полосой, что современный читатель затруднился бы их читать. Заголовков, разницы в шрифтах, композиционного оформления (не говоря уже об иллюстрациях!), то есть всего того, что кладет газету перед глазами читающего как легкий, обозреваемый, «бросающийся в глаза» материал, тогда не было и в помине. Все шло одинаковыми, серыми колонками, разделенными лишь черными линейками. Не было в помине и газетного «жанра». Зародыш его имелся лишь в основном делении всего материала газеты на «часть официальную», где помещались приказы, распоряжения, рескрипты, известия о торгах, пожарах и т. д.; и часть неофициальную, куда входили скудные телеграммы, заметка о каком-нибудь происшествии, рецензия на вышедшую книгу, но все это в дозах почти микроскопических, да и далеко не в каждом номере. Особенно провинциальные газеты, частные и губернские, издававшиеся «ведомством», придерживались такого типа.

Не так обстояло дело за границей. Во Франции еще в сороковых годах газета сделалась «местом поговорить», а фельетон — французское порожденье — насчитывал уже блестящих представителей, в том числе и Бальзака, умевших наполнить газетный подвал остроумием, тонкостью, парадоксами, анекдотами «ни о чем» или почти ни о чем. Газета, голос общества, отражала там парламентскую систему, привычку говорить на людях, в кулуарах, с трибуны, говорить красиво, так, чтоб слушали, и не обязательно, чтоб это имело какое-либо действие, главное, чтобы был «успех». Это парламентское, риторическое происхождение фельетона

на Западе — создало и свою традицию фельетона. Когда мы сейчас пробуем читать лучшие их образцы, то поражаемся, как мало в них содержанья. Все, что делало их острыми для современников,— намеки, экивоки, наигрыванье (немцы говорят: «Anspielung»),— все это потухло, перестав быть понятным и потеряв остроту для читателей позднейших поколений; осталась лишь масса бесполезных слов, сказанных в бесконечный, витиеватый обход какому-нибудь ничтожно-куцему смыслу, для которого и двух слов было бы много. Читатель испытывает от этой риторики невыносимую скуку,— от нее спасает разве лишь гений стилистики у Бальзака, юмор и человечность у Диккенса.

Русскому газетному слову пришлось развиваться в совсем иных условиях,— в жестких условиях самодержавного абсолютизма. Когда с восьмидесятых годов «неофициальная часть» в газетах стала расти, давая место «литературному материалу», то отдушиной для слабого еще и сдавленного голоса общества сделалось не слово само по себе и его игра,— а факт, то есть нечто объективное, отвечающее само за себя. Поэтому первые литературные жанры в русской газете, в которых общество стремилось подать свой голос и заявить о своих правах, своем одобрении или негодовании,— были порядка информационного,— заметки, хроники, сообщенья. И в этой области, в области умелой подачи факта с так называемым освещением, то есть с явно выраженной принципиальностью, наши молодые газетные работники получили сразу же огромную помощь от великой русской журнальной публицистики сороковых, пятидесятых и шестидесятых годов. Белинский и Герцен, с их страстностью и фактичностью, Чернышевский и Добролюбов, с их умением исходить из фактов, обращаться со статистическими данными, постоянно и во всем опираться на живую действительность и от нее восходить к принципиальным, глубоким, бесспорным в своей логике обобщениям — такова была школа русских газетчиков; они шли в газету от практики журнальных «обозрений», статей и рецензий. Чего нужно было им добиваться в технике слова, так это его крат-

кости, потому что ме́ста в «неофициальной части» газет было еще очень мало. Таким образом, на заре нашей газетной публицистики «болтовня» типа французского буржуазного фельетона не имела и не могла еще иметь органического места в газете. Но она появляется и становится обычным явлением с развитием в России капитализма, с окрепшей собственной буржуазией; «короли» русского фельетона типа Дорошевичей, Амфитеатровых, Яблоновских и т. д., умевшие на какую-нибудь поверхностную «тему» наговорить газетный подвал всевозможной более или менее увлекательной отсебятины,— это именно выразители голоса буржуазии.

В восьмидесятых годах, когда начал свою газетную работу Коста Хетагуров, две эти линии развития газетной публицистики, одна, исходившая от школы великого русского журнализма; другая, фельетонная, исходившая отчасти от подражания западноевропейским образцам, отчасти из потребностей собственной буржуазии,— уже довольно явно сосуществовали в русских газетах. Даже и в провинциальных изданьях, перелистывая газетные комплекты, видишь в различных заметках и статьях отчетливо выраженные тенденции и первого и второго типа; и, как характерную черту первого — интересность и неустарение таких заметок, близость их к нашему современному пониманию газетной формы, а как характерную черту второго — их решительную и беспредельную скучность и полную устарелость. Чем, казалось бы, они «художественнее», то есть чем больше накручено в них чисто словесных мнимых красот, тем недолговременнее их историческая живучесть.

Это — лишь беглый экскурс в прошлое, самый схематичный и неполный, и я прошу читателя извинить меня за его несовершенство. Он нужен для того, чтоб яснее представить себе характер газетной публицистики Коста, с первого взгляда кажущийся парадоксальным. Действительно, в лице Коста Хетагурова в газету шел человек с настоящим и всесторонним дарованием художника, шел и мастер кисти, понимавший мир красок; и мастер слова, понимавший красоту и технологию слова; и драматург, прекрасно владевший диалогом и

положеньем; и даже артист, чувствовавший живую форму искусства,— в мимике, интонации, жесте. Казалось бы, в его газетных статьях мы должны были встретить художника, поэта, драматурга, встретить чисто артистическое восприятие мира и художественное его отраженье. На самом же деле мы в них видим простой и лаконичный слог, чрезвычайную скупость и сжатость формы, прямое, а не метафорическое шествие мысли к выводу, логическое, а не образное — обобщенье, иначе сказать, мы находим у Коста язык той самой газетной школы, истоки которой можно проследить до Чернышевского и дальше, до Белинского; и Коста — не простой представитель этой школы, а блестящий, один из крупнейших и лучших творцов газетной публицистики. Ни одна из заметок его, даже самых слабых и неудачных, не устарела и посейчас. Собранные вместе, они шаг за шагом воздвигают перед нами дело жизни Коста-человека, Коста-гражданина, дававшего резкую, энергичную, действенную реакцию на все современное, жившего не изолированно в так называемом «внутреннем мире» своего поэтического воображенья, а в конкретном обществе, и пытавшегося всеми доступными ему средствами влиять на это общество, вмешиваться в исторический процесс, направлять его в наиболее разумную, реальную, передовую сторону.

Коста не был и не мог быть в силу целого ряда биографических условий марксистом. Не имел он и до конца осознанного, более или менее целостного материалистического мировоззрения. Сын народа, угнетаемого царизмом, он допускал иной раз в своей публицистике некоторую недооценку классовых противоречий среди горцев Кавказа (хотя впоследствии, в статье «Внутренние враги», исправил эту ошибку), преувеличивал их монолитную «народность» и внеклассовую демократичность, проявлял иной раз чересчур большой пиетет к религии и народным обычаям, явно вредным и разорительным, явно классовым, например,— к обычаю калыма (по-осетински ираеда); мелькают у него черточки и некоторых субъективных слабостей, например,— гордости, правда невысказываемой, своим происхождением, древностью своего рода и т. д. Нет ни ма-

лейшей надобности скрывать от себя эти исторические слабости Коста или стараться скрывать их перед читателем, изображая Коста идеологически более «выдержанным», чем он есть на самом деле. Это было бы плохою услугой самому Коста, потому что со всеми упомянутыми черточками, со всеми естественными историческими слабостями — живой человек Коста и его реальное историческое дело так крупны, так настоящи, так близки нам, имеют такое огромное значение для осетинской и общесоюзной советской культуры, что нет надобности наводить на них какую-то лакировку и причесывать Коста под марксиста. Достаточно хотя бы и одного того факта, что, живя и работая в среде, где имелись буржуазные националисты, сотрудничая с явно выраженными их представителями, как Гаппо Баев (после Октябрьской революции — белоэмигрант),— Коста не только нигде в своей публицистике ни на секунду не проявил и атома националистической тенденции, но всюду и везде выступал как интернационалист, защищая интересы всех народностей Кавказа, одинаково горячо вступаясь и за кабардинцев, и за чеченцев, и за лезгин, и за осетин и отлично понимая особенности, экономику, нужды каждого из этих народов. Глубокий революционный демократизм его статей, их беспощадная логика, культ правды в них, полное отсутствие каких-нибудь словесных украшений — делают публицистику Коста очень близкой по типу и форме газетной работе большевиков и одним из тех лучших образчиков газетной классики, которые следует изучать нашим начинающим работникам печати.

После этих предварительных замечаний обратимся к самой публицистике Коста.

II

В академическом собрании сочинений Коста Хетагурова приведено всего сорок пять его статей. Они написаны на протяжении десяти лет, с 1893 по 1902 год. Но упомянутые 10 лет не были насыщены газетной работой равномерно. Наиболее продуктивными в смысле количества статей были для Коста годы 1896 и 1901,

и наивысшими по расцвету его публицистического дара — годы 1897 и 1899, на которые приходятся две его лучшие работы: «Накануне» и «Неурядицы Северного Кавказа».

Это распределение по годам — отнюдь не случайно. Если вспомнить, что первая высылка Коста из Терской области фактически длилась с 1891 по 1895 год[1], а вторая, в Херсон, хотя сама по себе и была меньше года (с мая 1899 по март 1900)[2], но вместе с дорогой, хлопотами в Петербурге, тщетными попытками снова получить заработок, разъездами и т. д. тоже захватывает не меньше двух лет, то ясно, что и двойной расцвет его публицистической деятельности падает на период возвращения из двух ссылок. Иными словами, ссылки не только не убивают в Коста борца и общественного деятеля, но, наоборот, укрепляют в нем стремление служить своему народу и повышают интерес к газетной работе. Факт этот сам по себе значит очень много для характеристики Коста, потому что мы знаем десятки и сотни примеров в прошлом, когда ссылка убивала в работниках пера именно эту общественную потребность в газетной работе, убивала уменье и тон публициста, уводила к менее ответственной, чисто художественной, педагогической и прочей деятельности. Сами по себе ссылки, при всей глубокой тяжести их, и физической и моральной, были для Коста своеобразной школой накопления материала, особенно первая.

«С октября 1891 года по март 1893 года, около полутора лет,— пишет А. Малинкин[3],— Коста пробыл в горных аулах Карачая, на серебро-свинцовом руднике, в Теберде и т. д. Он познакомился здесь с карачаевским художником и поэтом Исламом Крымшамхаловым, с жизнью рабочих на рудниках и с бедной жизнью

---

[1] Коста Хетагуров был выслан из Терской области в 1891 г. на 5 лет, но в 1895 г. ему было разрешено вернуться на родину.

[2] Вторично Коста Хетагуров был выслан в 1899 г. опять на 5 лет в Курскую губернию, но по состоянию его здоровья (туберкулез) Курская губерния была заменена Таврической. Настойчивые хлопоты друзей привели к досрочному освобождению тяжелобольного Коста, и в марте 1900 г. он вернулся на родину.

[3] А. Малинкин, Коста Хетагуров. Орджоникидзе, 1939.

карачаевцев. В Карачае сильнее, чем в Осетии, были заострены социальные противоречия, резче обнажалась разница интересов богатых и бедных горцев. Несомненно, все это помогло Коста более ясно увидеть и более трезво оценить явления родной осетинской жизни».

По возвращении из ссылки Коста начинает систематически сотрудничать в газете «Северный Кавказ», издававшейся в Ставрополе; сперва он помещает в ней корреспонденции из Владикавказа («Владикавказ», «Владикавказские письма» и т. д.), потом, по переезде в Ставрополь, ведет и городскую хронику «По городу», своеобразное обозрение всех насущных городских нужд, данное в интереснейшей литературной форме юмористического газетного «ревю»: круг вопросов, охватываемых Коста в эти годы, крайне разнообразен, но основной — он был таким и остался для всех последующих лет его работы — это вопрос об «устройстве Кавказа».

Для всех, кто интересуется прошлым Кавказа, политикой царизма, ростом горской общественности, эти статьи Коста представляют драгоценный, единственный в своем роде материал. Историк, этнограф, политик, экономист — найдут в них обширные для себя данные. Коста откликался буквально на все проблемы устройства Кавказа, притом с позиции человека, который превосходно знал и местные условия, и исторические особенности кавказских народов, и их нужды; видел и понимал всю преступность царской политики на Кавказе, все самодурство чиновников, все хищничество первых капиталистов, начинавших грабить богатства Кавказа и эксплуатировать его рабочую силу. Смелое перо Коста с удивительной логикой вскрывает перед читателем истинное положенье вещей, показывает, кто виноват в этом положенье, и восходит от мелких исполнителей к обобщающим выводам против всей системы управления Кавказом. Венцом этого основного цикла статей является его большая работа «Неурядицы Северного Кавказа» [1], помещенная в четырех номерах

[1] Коста Хетагуров, Собр. соч. в трех томах, изд. АН СССР. М. 1951, т. III, стр. 99.

«С.-Петербургских ведомостей» в 1899 году, когда он, будучи в Петербурге, хлопотал о смягчении ему второй ссылки хотя бы заменой назначенной Курской губернии — каким-нибудь южным городом.

Невольно спрашиваешь себя, читая эту статью, похожую на блестящий, продуманный обвинительный акт против царской политики на Кавказе,— как мог Коста писать или, вернее, печатать такие вещи в условиях царского режима, да еще на положении «государственного преступника», то есть человека, который уже был выслан из пределов Кавказа и только задержался в дороге, хлопоча о смягчении своей участи. И ведь не только написал в полный голос и напечатал Коста этот свой обвинительный акт, но и добился им того, чего хотел,— страшного переполоха в соответствующих кругах. В письме своем к А. Цаликову от 8 мая 1899 года сам он так рассказывает об этом переполохе,— Ухтомский, тогдашний редактор «С.-Петербургских ведомостей», описывает его в разговоре с ним: «Ну, говорит, наделали же мы своей статьей... Читается нарасхват... только и разговоров... Куропаткин прислал ко мне своего адъютанта... Министр, говорит, страшно возмущен... Надо, говорит, положить конец этим безобразиям... Такой порядок вещей не может продолжаться... В это же лето пошлем целую комиссию подробно исследовать все, что происходит в Терской области... Если хоть сотая доля того, что передается в «С.-Петербургских ведомостях», правда, то и тогда это выше всякого вероятия...» [1]

Если статья Коста могла быть напечатана и вызвала такой немедленный практический результат, то в силу тех самых особенностей публицистики Коста, которые роднят ее с манерой Чернышевского, тоже умевшего ставить и разрешать острые вопросы в самые черные дни реакции; роднят ее со стилем и характером газетной работы большевиков, тоже умевших доводить до печати очень смелое слово, минуя застенки царской цензуры. Какие же это особенности? Здесь мы перейдем к раз-

---

[1] Коста Хетагуров, Собр. соч., т. III, стр. 329.

бору типа газетных статей Хетагурова, того типа, какой в общих чертах мы уже определили в первой части нашего введения.

Каждый отрицательный факт действительности может вызвать здоровую реакцию негодованья. Газетный работник облачает эту реакцию в словесную форму. Но он делает это разными способами. Один подает читателю эту реакцию уже готовой, в форме собственного негодованья, то есть, по старому ходячему выраженью, «мечет гром и молнии». Он заполняет газетный лист всеми фигурами риторики, сарказма, насмешки, пафоса, состраданья, возмущенья, в которых собственно факт, вызвавший эту реакцию, уже как бы утопает и бледнеет; в которых место этого факта заступает другой факт: «голос общественного мнения»; в которой этот другой факт уже как бы наказывает виновников первого факта, причиняя им раздраженье, стыд, выявляя их, нанося им удар. Такая форма выступленья могла добиться при царизме и значительного результата (в виде мобилизации общества, внушения обществу веры в свои силы, поднятия оппозиционных настроений в массе и т. д.) и не добиться никакого другого, кроме раздраженья и мести со стороны власти. Но и в самых своих удачных проявленьях эти «речи Цицерона против Катилины», если даже они попадали в печать, напоминали в царской печати крыловского кота и повара,— «а Васька слушает, да ест». В некотором смысле парламентские цветы личного красноречия (фельетон французского типа) служили даже иммунитетом для самодержавия, так как сами по себе (независимо от судьбы вызвавшего их факта) удовлетворяли до известной степени общественную потребность в протесте.

Но школа публицистики, к которой принадлежал Коста, никогда не прибегала к таким приемам словесного выражения своих чувств. Она облекала свою здоровую реакцию негодования совсем в другую форму — в форму простого, ясного, продуманного во всей цепи зависимостей, изложения перед читателем того факта, который вызвал в публицисте его общественную реакцию. Так изложенный, факт этот неизбежно должен

был вызвать в читателе такую же реакцию, хотя публицист совсем не подносил ее читателю в готовом виде собственных чувств и переживаний. Итак, знание факта, умение его изложить, умение заставить заговорить самый факт (а не свои чувства по его поводу), изготовление в своем роде психологического клише, душевное проявление которого произойдет уже в восприятии самого читающего,— вот первая черта публицистики Коста, усвоенная им в школе великих русских революционных демократов, в школе Чернышевского и Добролюбова. Именно так в свое время писал Чернышевский своего «Кавеньяка».

Посмотрите на обширный круг тем, затронутых Коста,—все они исходят из описания фактов: он пишет и о горских «штрафных суммах», и про обезлесивание ущелий, и о сравнительном наделе чеченских, осетинских и русских крестьян, и о положении рабочих в ставропольских промышленных предприятиях, и о положении сельских учителей в Осетии, и о путях сообщения на Кавказе, и о судьбе украинских переселенцев, и о многом множестве тому подобных жизненных, конкретных вопросов — и все эти вопросы встают перед читателем в их предельной конкретности, в их политической и исторической проблематике, в их сложной глубине, хотя и раскрыты они без всякой авторской лирики и почти без проявления каких бы то ни было чувств. Свой авторский «жезл», палочку дирижера, чувство современника, целевую направленность Коста вкладывает в самое умение подать эти факты, в тó, как он отбирает существенное и в какой связи дает читателю увидеть это существенное; в то, как он заставляет свой факт проходить через различные этапы и действия, то есть исторически разоблачать перед читателем свою суть; в то, как он подводит мысль самого читателя к неизбежному выводу. И уже когда факт предстает разоблаченным, когда читатель понимает, «где зарыта собака»,— Коста дает волю и своему авторскому мнению, в форме ли вопроса («Что же остается делать туземному населению?», «Так ли это?» и т. д.), в форме ли (и это чаще всего!) полемического возражения цитируемому противнику. В результате такой подачи фактов,— менее всего похо-

жей на простую информацию!—читатель вместе с каждым данным затронутым вопросом получает и его «круглую» историю, то есть знакомство со всею системой порядков на Кавказе.

Так, узнавая о существованье горских штрафных сумм, которые предназначаются по закону для общекультурных нужд тех же горцев (казалось бы, разумное и целесообразное постановленье), он знакомится с исчезновеньем этих сумм, с системой их хранения, с отсутствием контроля, с назначением в порядке административном тех лиц, которые должны были бы выбираться сельской общиной, с зависимостью этих назначенных лиц от чиновников, управляющих краем, с грабительством этих чиновников. Маленький и чисто местный, казалось бы, вопрос тянет за собой звено за звеном всю сеть административной системы. И Коста не забывает этого мелкого вопроса до конца своей жизни, как не забывал и других «мелочей». Поднятый им в начале его газетной работы, он всплывает и в самом ее конце,— когда Коста, уже больной, уже охваченный первыми симптомами страшной душевной болезни, пишет маленькую статью «Пути сообщения в горной полосе Кавказа»:

«Многочисленные туристы, скитающиеся в последнее время по Кавказу в самую лучшую пору года, на каждом шагу переполняют воздух восклицаниями, вызываемыми то прелестью чудной панорамы, то ужасом зияющей под ногами бездны. Интересно бы видеть этих туристов в позднюю осень и глубокую зиму в дебрях гор... Они увидели бы тогда, как в Касарском ущелье (Военно-Осетинская дорога) с узкой, пробитой в отвесной скале тропы, покрытой сплошь льдом, срывается в бездну наполненная кукурузой арба с последней лошадью одетого в лохмотья осетина. Они увидели бы тогда, как снежными завалами снесено с высоких крутых скатов сенокоса в бездну ущелья все собранное в копны сено, как население копошится в этих колоссальных лавинах, разыскивая свое сено... Такое ужасное бездорожье по всей горной полосе Кавказа необходимо как можно скорее устранить. Средствами для удовлетворения этой вопиющей нужды миллионного населения

могут послужить неизвестно в каких сундуках и где хранящиеся горские штрафные суммы...»[1]

Чтоб уметь подать факт перед читателем в его проблемной связи с действительностью, нужно быть всегда что называется «в курсе дела» этой действительности. Для газетного работника такого типа необходимо большое и постоянное, всестороннее осведомление о том, что пишется в других газетах по данному вопросу. Нужно это не только для знания самого факта, но и для подачи его через полемическую зацепку о чужую статью, через умелую цитату из чужой газеты, особенно — из правительственной или официальной газеты. Давая говорить самому факту, Коста в своих статьях делал это большею частью через предоставление слова другой газете, иногда официозу. Он был великим мастером цитат и хорошим, очень тактичным полемистом. Его самые сильные и блестящие статьи: «Накануне», «Неурядицы», «Владикавказские письма» — построены на умелом подборе выписок. Использует он и неосторожное слово официоза, и нужную ему реплику политического невежды, и выступление крупного общественного деятеля (например, А. Ф. Кони, тогда начинавшего свою блестящую юридическую карьеру), и телеграмму с места. Это умение «обозревать» все печатное поле, как шахматную доску, и диалектически использовать отдельные голоса в этом поле для своей собственной «партии», для своего фронта — большое и нужное качество газетного работника. Оно тесно сочетается с другим, самым важным,— талантом обобщенья, но такого обобщенья, которое, как яблоко с ветки, срывается лишь когда *созревает*. У Коста умение подвести к исчерпывающему обобщенью, к неумолимо-логическому выводу очень велико; нигде и никогда не страдает он грехом преждевременных обобщений.

В 1897 году даже самые заядлые реакционеры царской России почувствовали, что дальше так на Северном Кавказе продолжаться не может,— царская поли-

---

[1] Коста Хетагуров, Собр. соч., т. III, стр. 193—194.

тика обанкротилась. Горцы целыми семьями снимались с места, уходили в горы, эмигрировали, а из тех, кто остался, физически уничтожались целые аулы и карательными экспедициями и так называемыми «экзекуциями», когда карательные отряды по нескольку месяцев живут в аулах за счет населения. Царское правительство вынуждено было пойти на уступки, и в воздухе запахло переменой. В эту историческую минуту и выступил Коста Хетагуров со своей статьей «Накануне». Разделил он ее на три части: в первой говорится о проникновении на Северный Кавказ так называемых частных предпринимателей, то есть фактически — о проникновении на Кавказ капитализма. Во второй — о тех судебных и правовых установлениях, которые были механически перенесены на Кавказ. В третьей части ставится общая проблема управления всем Кавказом, подвергается критике уже весь государственный строй царизма.

Начинает Коста очень скромно и с маленького, казалось бы, вопроса,— о так называемых культурных кадрах на Кавказе. И переходит к картине жуткого грабежа, устроенного на Кавказе пришлыми капиталистическими предпринимателями. Вопрос читателя о том, защищают ли туземца от этого грабежа и хищничества закон и правовые установленья, напрашивается уже сам собой. И Коста в ответ на этот неизбежный вопрос рисует дикую картину произвола, именовавшуюся на Кавказе судом,— не знающих языка и местных обычаев судей, механически перенесенные и не подходящие к местным условиям статьи уголовного кодекса, неграмотных и недобросовестных переводчиков, словом, хаос, воцарившийся вместо правовой ясности и законности. И опять сам собою напрашивается вопрос читателя: как же это терпит власть; «а вот как устроена власть, терпящая, вернее сама насаждающая, такое положенье»,— как бы отвечает Коста и на этот неизбежный вопрос,— и в третьей части статьи вскрывает гнилой механизм управления Кавказом. И все время перед читателем стоит образ горца, отданного произволу предпринимателя, произволу суда, произволу начальника края,— и безвыходный круг, в который он заключен.

Статья, лишенная каких бы то ни было художественных красот и лирических отступлений и восклицаний, действует на читателя очень сильно именно нарастающей неизбежностью вывода.

III

Выше я говорила, что Коста после первой высылки, переселившись в Ставрополь, стал вести в «Северном Кавказе» отдел городской хроники под общим названием «По городу». Чтоб иметь полное представленье о Коста-публицисте, нужно внимательно прочитать и эти его, казалось бы совсем пустяковые, заметки. Он вел их, по-видимому, с большим вниманием и удовольствием. В одном только 1896 году им было помещено четырнадцать таких обзоров, то есть больше, чем по расчету один обзор в месяц.

Читая их сейчас, с удивлением убеждаешься, что они не только совершенно не устарели, но и необычайно приятно и с интересом прочитываются, как сюжетные рассказы. Не устарели не только потому, что и тема их — мелкие события маленького городка больше чем полвека тому назад — сама по себе интересна, как история, как своеобразная записная книжка очевидца. Они свежи и по форме, в них нет устаревших оборотов, ненужных рассуждений, очень много чудесного, доброго и в то же время меткого юмора.

Перед нами, как живой, проходит провинциальный Ставрополь. Обывательницы, из «экономии времени», выплескивают помои прямо с его балконов. Сторожа усердно колотят в колотушки в девять часов вечера, когда улицы полны гуляющих, и мирно спят в своих тулупах по ночам. На окраине открывается пивная под названием «Пивная, ах!», хотя ей больше бы шло названье «Пивная,— караул». Кто-то покусился на самоубийство, перерезав себе горло ножницами. Турецкие пекарни, где пекари льют в опару ту самую воду, в которой моют руки. Широковещательная распродажа платья, но если его, с разрешенья хозяина, «потянуть» в виде пробы, оно расползается по швам. Проповедники насчет правильного «перстосложения», одуряющие

кухарок и торговок и вступающие в дискуссионный мордобой с инаковерующими. Ресторатор, накормивший 150 почтенных граждан, торжественно настроенных по случаю какого-то юбилея, муссом на свечном сале. Таинственные личности стерегут за городом крестьян, везущих на городской рынок продукты, заверяют их у городских ворот «Христом-богом» в необычайно низкой цене на хлеб, сразу скупают у них по этой низкой цене всю их продукцию. Не менее таинственный лабазник, получающий от этих личностей скупленный ими по дешевке картофель и отчисляющий им за эту операцию «процент». Обывательница, жалующаяся на дороговизну картофеля у лабазника. Открытые было дешевые народные столовые,— и тут же прикрытые. Ночлежки. Лужи, свиньи, поножовщина. Хулиганство безнаказанных молодых людей в фуражках с «особыми околышами»... Всюду и на все Коста Хетагуров бросает не простой взгляд юмориста-хроникера. Дав пошлое и трагическое в смешном виде, он находит удивительно разумные и практичные советы и городскому управлению, и обывателям, и заинтересованным учрежденьям, как следовало бы поступить. Заботится он и о приезжающих извозчиках, которым негде чаю напиться, и о больных обитателях ночлежек, вынужденных покидать теплый угол с восьми утра и до восьми вечера, и о жителях незамощенного квартала, где нельзя пройти из-за грязи.

Всякий раз он находит новую, неожиданную форму для своей городской хроники. Вот целое «ревю», посвященное санитарии: Коста строит его на «пище для пяти органов чувств»; вот противопоставление: «Все обстоит благополучно...» — и вслед за таким эпическим началом описываются пожар, убийство, столкновение поездов и т. д. В уменье всякий раз по-новому подойти к своей теме и сразу же заинтересовать читателя Коста прямо неистощим. Но на этот чисто литературный подход тратится минимально слов, и вообще вся хроника, обнимающая иногда очень много фактов, занимает в газете крошечное место. Сила же впечатления от этой краткости ничуть не умаляется.

В смысле скупой газетной формы, при максимально

сильном воздействии на читателя,— очень хорошо задуман фельетон «Впечатление бытия»; будь он выполнен тщательней, его можно было бы указать факультету журналистики как образчик для изучения газетной формы. Громкий процесс о каком-то явном городском мошеннике из крупных. За солидную плату приехал его защищать столичный адвокат. В зале суда, как, вероятно, и в составе суда (кроме прокурора),— его личные друзья и знакомые. Адвокат, конечно, оправдывает мошенника. Коста добивается свежести изложения такого обычного в старой царской России случая тем, что «впечатление бытия» облекает в оболочку впечатления от инсценированной комедии, чем по существу и является этот суд. Председатель суда изображен режиссером, адвокат — заезжим гастролером, прокурор — провинциальным партнером. Ничего от себя не прибавляет Коста, но, прочитав, испытываешь резкое возмущение и против мошенника и против суда, что, собственно, и требовалось.

Добавляю еще несколько слов о газетных рецензиях на книги и спектакли. Их у Коста очень немного, но они высокого качества. Критика учебника географии Мостовского построена на вскрытии целого ряда грубых ошибок автора. Театральные рецензии небесполезно прочитать нашим драматургам и сейчас. Изложив содержание одной неудачной пьесы, Коста блестяще вскрывает ее недочеты как основные погрешения против правил подлинной драматургии. Он указывает и на отсутствие связи между действиями, и на непоследовательность положений, и на излишек ни к чему не нужных действующих лиц, удручающий зрителя и мешающий ему получить цельное впечатление от сюжета пьесы. В другой рецензии на комедию Антропова «Блуждающие огни» Коста указывает на зависимость актера от хорошей и плохой драматургии: «...Нельзя особенно удачным назвать выбор пьесы. Несмотря на ее идейность, в ней немало мест деланных, благодаря чему артисту очень трудно вызвать впечатление, которое имел в виду автор» [1]. В конце рецензии Коста, совсем

[1] Коста Хетагуров, Собр. соч., т. III, стр. 271.

в духе нашего времени, считает «не лишним посоветовать (дирекции) отдать перевес текущей драматической литературе, которая несомненно имеет больший интерес для нашей публики» [1].

Из второй ссылки Коста, как я уже говорила выше, вернулся больным. Он, правда, еще работал, и даже очень интенсивно, в течение всего 1901 года и даже в начале 1902-го. Но он был уже болен, и печать этой болезни несомненно легла если не на силу и значительность его публицистики, то во всяком случае на объем и круг ее интересов. Значительность и сила, быть может, даже возросли. Именно в этот период он пишет замечательную статью «Внутренние враги», направленную против дворянской верхушки осетинского народа, той самой, наличие которой склонен был в первые годы своей газетной работы чуть ли не отрицать, идеализируя ее «патриархальностью» общенародного быта горцев. Сейчас ему отчетливо ясна реакционная роль этой верхушки. Он пишет:

«Претензии осетинских «аристократов»... недостойны истинного патриота своей родины. Добиваться каких-то титулов и владельческих княжеских поместий, чтобы их закладывать и перезакладывать, бездельничая всю жизнь, возбуждая население, угнетая и лишая всяких средств к существованию и так обездоленный народ, бессмысленно, нечестно и недостойно людей, претендующих на благородство. Когда в стране ничтожная кучка самообольщенных начинает агитировать против трудолюбивого и обремененного до крайности населения, то такую кучку людей не только нельзя считать своими единоплеменниками, но прямо самыми злейшими врагами экономического и нравственного благополучия одноплеменного населения. Это враги внутренние, которым для общей пользы давно пора бросить бессмысленную рознь с народом» [2].

Правда, вместо того чтобы выступать против этих врагов или хотя бы ограничиться их констатацией, он делает им примиренческое предложенье во имя «общей

---

[1] Коста Хетагуров, Собр. соч., т. III, стр. 271.
[2] Там же, стр. 183.

пользы» «бросить бессмысленную рознь с народом», но эта концовка могла быть вызвана и соображениями цензурного порядка.

Но если на силе и значительности публицистики состоянье Коста не отразилось, то круг его тем оказывается все более и более замкнутым национальными интересами. В своей хорошей книге о Коста А. Малинкин, в основном давший верный образ великого осетинского поэта, делает, на мой взгляд, ошибку, утверждая, что в 1901 году поэт принимал большое участие в редакционной работе «Северного Кавказа», помещая там первые работы марксистов, политэкономические статьи и собственные высказыванья против декадентской литературы. Прежде всего, эти положения Малинкина ничем не подтверждаются, и наличие тогдашних статей Коста, которое удалось с точностью установить, говорит как раз наоборот о все большем и большем отходе Коста от общих газетных интересов. Замученный ссылкой, неизлечимо больной, Коста не мог уже ответить на новые требованья девятисотых годов, не мог дать той публицистики, какую приписывает ему А. Малинкин. Вряд ли играл он и большую роль в тогдашней редакции «Северного Кавказа», тем более что почти не жил в Ставрополе, а делать газету из другого города — невозможно. Жизненный путь его, большой и трагический, подходил к концу. Великий сын осетинского народа медленно умирал. И почти умирающей рукою — но все еще рукою борца — набрасывает он свою последнюю статью о безобразиях в местной гимназии. Умирающей рукой — рукой преданного сына своего народа — он пишет большую автобиографическую статью, несколько необычайного типа: личная биография в ней сливается с историей быта, нравов, обычаев, экономики, эпоса родного народа. Этот очерк, «Особа», представляет исключительный интерес для всех, изучающих осетинский народ и его прошлое.

Современным счастливым детям Советской Осетии полезно читать и перечитывать скупые, но словно вырезанные по камню в своей неувядаемой выразительности страницы этого очерка, рассказывающего о тяжком

труде современных Коста Хетагурову осетинских крестьян.

Вот описание молотьбы, покоса и доставки хлеба. Так дорога была каждая крупица хлеба, доставшаяся с неимоверным трудом, что при молотьбе принимались исключительные меры,— не потерять из него буквально ни единого зерна, защитить его и от лакомки коровы, и от загрязненья. При молотьбе, которая производилась с помощью рогатого скота, погоняемого по кругу: «...самой смирной корове отводилось крайнее место у центра, а самому бойкому бычку приходилось скакать по окружности. Скот весь был снабжен намордниками, не позволявшими лакомиться добром хозяина. Погонщик — обыкновенно подросток — очень хорошо следил за своей рогатой командой и, вооруженный хворостиной и плетеным веером, не позволял нарушать порядка и наваживать хлеб, вовремя подставляя веер» [1].

Покос требовал чуть ли не акробатической ловкости: «В Нарской котловине многие косят на таких крутизнах, что при всей ловкости и уменье осетин держаться на них, косарю зачастую приходится прибегать к помощи веревки. Ведерко его для оселка и необходимой воды непременно снабжено ремешком с колышком, который при надобности вбивается в землю и таким образом удерживает его от падения в пропасть» [2].

Скошенное с таким великим трудом сено, ничтожное по своему количеству, еще трудней было доставлять вниз. Для этого чаще всего ожидали снега и обледенения горного ската, чтобы с опасностью для жизни скатить вниз в бездну ущелья эти обмерзшие копенки и с ними вместе скатиться и самим.

Но не во всех местностях можно было позволить себе такую горную акробатику зимою: «Есть аулы в горной Осетии, жители которых в продолжение зимних месяцев совершенно не отлучаются из своих жилищ. Несмотря на такую осторожность, страшная стихия ни одну зиму не обходится без человеческих жертв. Жерт-

---

[1] Коста Хетагуров, Собр. соч., т. III, стр. 223—224.
[2] Там же, стр. 225.

вою завалов делались неоднократно целые аулы со всеми постройками и движимым имуществом»[1].

Девушки этого отважного народа, с таким геройством добывавшего себе кусок хлеба, не знали песни,— они пели лишь в компании очень близких, в одиночестве, на безлюдье. Почти не было и танцев,— развлечением служила лишь сказка да народный инструмент фандыр. Отец не смел приласкать на людях своего ребенка,— суровость быта не допускала этой ласки. Много своеобразных обычаев, хранящих черты глубокой древности, приводит Коста в своем очерке.

Вот один из таких рассказов.

У всех народов, особенно народов Востока, встречается легенда о так называемом змеином (лунном) камне. Есть она и в поэтическом наследстве Низами, что говорит о древнейшем ее происхождении. Фольклористы и филологи с большим для себя удовлетворением могут прочесть у Коста об этой легенде как еще живом остатке родового быта, продолжающем свое историческое существование (в то время как в XII веке в Передней Азии, если верить Низами, она уже рассматривалась как отзвук древнейшего мифа!):

«...При особом доверии и расположении владелец сакли может показать вам несколько серебряных вещей: тяжелый кованый пояс, кубок, ковш, старинные монеты и тому подобная хоезна, доставшаяся его предку после набега на владения какого-нибудь грузинского князя. Но никакой дружбой вы не достигнете, чтобы он показал вам камень счастья — цыкурайфыфоердыг (буса изобилия и счастья), который он хранит, как говорится,— за семью замками от всякого постороннего глаза. Это его неоценимое достояние и величайшая домашняя святыня, которую даже его семья имеет право созерцать с благоговением и с молитвенными приношениями только один раз в году. Камень этот, величиною от горошины до голубиного яйца, имеет слегка желтоватый оттенок и небольшую прозрачность; он испускает в темноте довольно сильный фосфорический свет. Встре-

---

[1] Коста Хетагуров, Собр. соч., т. III, стр. 227.

чается очень редко и по народному поверию достается «счастливцу» с опасностью для жизни, так как добывается из зева самых ядовитых змей. Окружая целыми десятками «свою старшую сестру», которая держит во рту эту «бусу изобилия», они с ожесточением бросаются на всякого, кто пытается отнять у них это «сокровище». Змея эта, говорят, водится в Индии; охотясь по ночам на насекомых, она держит во рту этот светящийся камешек»[1].

Тяжкая борьба за жизнь и постоянное строгое самоограничение привели осетинскую горскую семью к необходимости вырабатывать своего рода «продовольственный план» на зиму, подобный тому, какой привыкли делать участники больших и трудных экспедиций или полярных зимовок. Продукты в этих семьях строго нормировались, рассчитывались до весны, увязывались в особые мешки, и коснуться определенного мешка до положенного времени в семье строго запрещалось.

Я не привожу больше цитат,— читатель сам прочтет эту статью в собрании сочинений Хетагурова. Но мне хочется обратить его внимание на одну черту Коста, особенно резко проявившуюся в этих записках: знавший свой народ и любивший его, Коста внес во все свои статьи о горцах — на какую бы тему ни писал он — своеобразную разумную «расшифровку» всех национальных особенностей, обычаев, обрядов, черт характера своего народа. Буржуазные националисты или невыносимо засахаривают эти особенности как внешнюю милую сердцу форму, или, наоборот, считают пережитком, бессмысленной отсталостью и т. д.,— словом, тем, что подлежит преодолению и уничтожению. Но Коста никогда не подходил ни к одному народному обычаю, как к какой-то «национальной форме», никогда не видел в нем нечто внешнее. Он видел под всеми обычаями и особенностями своего народа (как и всех горских народов) выражение его трудовой культуры, его исторического опыта и неутомимо, терпеливо, чуть ли не в каждой газетной статье производил для чи-

---

[1] Коста Хетагуров, Собр. соч., т. III, стр. 217—218.

тателей эту расшифровку, иногда прямо (например, в статье о народном лечении пораженного молнией), или косвенно, описывая обстановку, условия труда, исторические обстоятельства, при которых данный обычай возник и укрепился. Вот почему в этой великой любви к своему народу — Коста предстает перед нами как подлинный борец за национальную и общечеловеческую культуру, как член того нового общества братства и дружбы народов, в котором мы сейчас живем.

14 октября 1940 г.

ПОБЕДА ПИСАТЕЛЯ

(О «Последнем из удэге» А. Фадеева)

Бывают в музыке счастливые мелодии, о каких любишь про себя говорить, что они широкие,— из глубины очень полноводного, усмиренного собственным изобилием, слитного строя звуков льется и льется широкая струя, говорящая о спокойствии и о богатстве. Я раскрыла журнал на третьей части «Последнего из удэге» и начала читать стоя, без твердого намерения дочитать, а кончила лишь дойдя до последней точки, потому что спокойствие и богатство, вот эта музыкальная, уравновешенная полноводность так и тянут вас, словно вы на барже плывете, по страницам фадеевского романа. И самое удивительное в нем — это обжигающая современность и близость его тематики, хотя написан роман о давно прошедших колчаковских временах.

Как это случилось? Если помнит читатель, роман Фадеева был когда-то крепко раскритикован как раз за его «несовременность» и оторванность от «главного пути» развития советской литературы. Фадееву ставилось в вину, что он застрял на «крестьянской партизанщине», что он избрал уже пройденную, устаревшую тему, в то время как другие писатели с боем берут высоты двух пятилеток. И вдруг — чтение запоем, острое чувство современности, почти личная встреча с самым дорогим и важным для тебя. Откуда?

За годы, отдаляющие нас от непосредственных боев, тема гражданской войны не стояла на месте. Она росла и развивалась, и притом не только в литературе. На днях вышел грандиозный исторический документ — первый том «Истории гражданской войны». Перелистывая его, страница за страницей, вы начинаете понимать, что летопись партизанских боев за Советы, летопись рождения Красной Армии заключает в себе не одни только факты, но и законы. Повторяясь снова и снова, стихийно вспыхивая то в Китае, то в астурийских горах, то на венских баррикадах,— «факты» воспроизводят одни и те же закономерности, вскрывают одну и ту же проблематику — определенное взаимодействие между революционной стихией масс и политическим руководством компартии.

Мы очень привыкли к звучанию этих слов. Они нам кажутся газетными, обыкновенными. Но чтоб почувствовать и представить их себе не как отрывок из политической статьи, а как тему для художественного произведения, попробуем сравнить их с другими, тоже очень знакомыми, но гораздо более старыми словами. Вместо «революционной стихии масс» и «политического руководства компартии», возьмем рожденную в капиталистическом мире другую двоицу — «личность» и «общество». Когда-то она тоже имела публицистическое и философское звучание, тоже означала определенное взаимодействие между «целым» и его «частью». Но это взаимодействие указывало на трагедию, коренное неблагополучие, резкое расхождение интересов: общество давило и порабощало личность; личность восставала и бунтовала против общества. Коллизия, выраженная в этой двоице, звучала не только публицистически, она была в то же время и самой глубокой и самой плодотворной темой искусства на много сотен лет. «Гамлет» и «Чайльд Гарольд», «Мцыри» и «Рудин», «Вертер» и «Кавказский пленник» — все это написано на одну тему.

Задумавшись над тем, что же такое эта корневая, глубинная, эпохальная тема искусства, рассчитанная не на день или два, а на века, и дающая свой собственный отблеск любому художественному произведению, как бы разнообразно и неожиданно ни было оно построено, мы неизбежно приходим к такому выводу:

эта глубинная тема отражает трагическое разногласие между интересом целого и отдельной части этого целого, уходя своими корнями в роковое противоречие между ростом производительных сил и скрепами производственных отношений в старом «предысторическом» мире, какою бы двоицей ни маскировались эти производственные отношения (субъект-объект, человек-рок, личность-общество). И наша собственная двоица, такой газетной прозой изложенная выше,— это опять вариант той же глубинной темы, но только вариант революционный и абсолютно новый, ни с чем предыдущим не сравнимый.

От «Железного потока» до «Чапаева» Фурманова, от «Чапаева» Фурманова до «Оптимистической трагедии», от «Оптимистической трагедии» до «Чапаева» братьев Васильевых [1] идет прямое развитие этой нашей собственной «эпохальной темы» искусства. Она лежит перед нами в своем документальном обнажении и в «Истории гражданской войны» и в стенограмме прошедших совещаний со стахановцами, она животворит каждое настоящее художественное произведение, если только художник сумеет коснуться ее. И эта двоица — революционная стихия массы, сознательное руководство партии — имеет ту, ни с чем не сравнимую, особенность, что в основе ее лежит не расхождение и противоречие, а согласие интересов и взаиморазвитие,— та гармония прямой пропорциональности роста, какой отмечены и наши производственные отношения.

В романе Фадеева эта глубинная тема нашего искусства снова встает и даже получает свое дальнейшее развитие, и вот откуда у читателя это чувство обжигающей современности.

Взаимоотношения двух главных персонажей третьей части романа, Алеши Чуркина и Пети Суркова,— это уже нечто более усложненное и конкретизированное, нежели взаимоотношения политрука и командира, теории и революционной стихии у Вишневского и Фурманова. Перед нами ревком и подпольный областной комитет партии, и заслуга Фадеева в той большой жиз-

---

[1] Имеется в виду кинофильм «Чапаев».

ненной правде, с какой он умно и не схематично вскрывает процесс кристаллизации линии партии из взаимодействия двух этих сил. Не все у Фадеева одинаково удачно, есть и срывы (речь Алеши на митинге в селе Майхе местами отдает искусственностью и зубоскальством), есть и нечеткость (не всегда понятны читателю смены ненависти и любви между Алешей и Петей); но сцена убийства шахтера «Пташки», порочный образ жены Маркевича, эпопея партизана Игната Васильевича с его сыновьями — это превосходно и хоть сейчас в хрестоматию. В третьей части Фадеев значительно вырос над тем, что казалось ведущим в первых двух частях. Хочется посоветовать ему удержаться на этой высокой отметке, окончательно расстаться с малоинтересным образом Лены и ее никчемными переживаниями и продолжать вести роман по глубокому фарватеру партийной темы.

Я читала Фадеева не только как читатель. Я читала его по-писательски, с тем особым чувством, с каким боевые кони звук трубы слушают: это хорошо, это большой мажор, это опять трудное искусство действительности, той действительности, которую мы обязаны не только пассивно описывать, а и лепить в письме, поворачивать, участвовать в ее направляющем ходе. Для нас, писателей, каждая такая книга — праздник и напоминанье. Она говорит о долгом пути борьбы за социалистический реализм, о том, что не бесплоден был этот путь, о том, что надо продолжать идти по нему дальше, не увлекаясь никаким соловьиным пеньем, «отдыхом у тихих речек» и никакой дешевкой пользования советским материалом как готовой продукцией, будто бы в изобилии имеющейся для любого интуриста в любом продажном киоске. Надо з а р а б о т а т ь свой материал, товарищи писатели. Вот о чем напоминает нам книга Фадеева,— и за это — спасибо ей.

1934

О КНИГЕ ПАВЛЕНКО

I

Мы, писатели,— тоже читатели. Но мы — особые читатели. Есть французское выражение «façon de parler» — манера говорить. Так вот, когда мы становимся читателями, мы с особенной профессиональной ненавистью воспринимаем всякую расфасованную манерную речь, условные восклицания, готовые обороты, те расстановки слов, какими только пишут, а не говорят и не рассказывают. Мы называем это литературщиной, хотя неискушенный в нашем деле читатель иной раз принимает именно эти «фасоны речи» за признак нашей профессии...

Нам ненавистна литературщина — омертвение живой речи в письменную речь — не только потому, что мы ее остро, по-профессиональному, чувствуем у других, но еще потому, что она заедает наше собственное перо. Очень часто, когда пишешь, чувствуешь себя в положении пловца, схваченного снизу за ногу: и хочешь всплыть, заговорить «устно», как живые люди говорят, дать язык своей книге,— и держит тебя непреодолимая инерция пусть даже тонкого, пусть даже умного, даже культурного и замаскированного, но тягучего штампа речи, которым только пишут, но не говорят и не рассказывают.

Новая литература начинается с той минуты, когда пришел устный писатель, то есть сумел написать бессфисонно, так, как вокруг него говорят люди, пишут друг другу письма, как разговаривает эпоха: в документах, дневниках, заявлениях, песнях, анекдотах, криках.

Павленко, может быть, и не этот устный писатель, начинающий новую литературу. Но в романе «На Востоке», особенно в первых трех частях романа, Павленко дал нам, писателям, ясное и бесспорное представление, каким д о л ж е н быть этот устный писатель, и сам он приблизился к нему так, как мало кто из нас.

«На Востоке» — замечательная книга. Если многие из писателей могли до сих пор делать свое дело м и м о соседа, не зная и не читая чужих книг, то сейчас, после романа Павленко, с этим покончено. Не прочтя и не учтя его, не устроив смотра собственным силам, не почистив собственную кухню, не поучившись и не «переквалифицировавшись» при помощи огромной удачи Павленко, писатель рискует сразу осесть, как дом от землетрясения, и потерять метку. Развернет его читатель и увидит, что невысоко стало. Павленко сделал среди нас, рабочих пера, инженеров человеческих душ, большое стахановское дело, он перекрыл наши нормы, и мы обязаны подтянуться к новой отметине, обязаны понять общественную функцию чужой победы как выход для всех, как облегчение примера.

Я прочитала роман Павленко несколько раз и читаю его до сих пор. Вечер у Полухрустова в первой книге можно зачитать «до дыр»; поездку Михаила Семеновича с Лизой повторять и повторять, без опасенья привыкнуть. Разговор Шершавина с балериной и все речи балерины хочется выучить наизусть. А путешествие жен летчиков вплоть до места, где Голубева узнала о смерти мужа, мечтаешь увидеть на сцене, в драме. Это — первые читательские впечатления.

Потом начинаешь спрашивать себя: в чем же тут дело, почему это так отрадно, так гладит вас по душе, почему это прочно входит в жизнь, в чем секрет этой книги, как будто и бессюжетной, писанной второпях, неровно, местами схематично и сбиваясь на очерк?

Секрет ее в том, что мы получили книгу, где живой, настоящий советский человек, тот самый, о котором «слухом земля полнится», но книг и музыки еще нет, а есть слабые попытки о п и с а т ь, приближенные немые снимки; тот советский человек, что стоит во всей своей простоте, как гигант, перед людьми искусства, и мы ставим лестницы, леса, подводим люльки, площадки, делаем с него обмеры, жалуемся, что невозможно трудно, что он богаче пера, что он не воплощается, не дается целиком, навыка нет схватить и передать его,— этот человек вдруг тучей пошел в книге и заговорил с нами на с в о е м языке. Ведь у октябрьского поколения, у большевиков, о которых сказано, что они — люди особой породы, есть свой собственный разговорный язык. Нельзя вкладывать им в рот, к примеру, чеховский лексикон,— у них — своя речь. Она рождена, выросла, отточена в полемике, в политической борьбе, в гражданской войне, в работе, в стройке. Прочитав ее у Павленко, оборачиваешься на путь, пройденный советской литературой, и видишь, что почти все наши большевики, выведенные нами, начиная с кожаной куртки, говорили не этой своей речью в последовательных этапах ее развития,— а лишь нашим собственным голосом в последовательных этапах нашего понимания этих людей. Даже лучшие писатели-большевики, в жизни говорившие одним языком, в книге очень часто облитературивали этот язык, давали ему «фасон» и утрачивали свою живую речь.

А в коротком диалоге Павленко вдруг стало видно, что именно живые слова людей, какими они говорят не впустую, по авторской указке (чтоб пофилософствовать), а помогая себе жить и работать, делая словами дополнительное движение, естественное и необходимое, именно они-то и служат самым сильным средством художественной характеристики. Павленко — мастер описывать, но грешит он этим все реже и реже. В романе «На Востоке» по сравнению с прежними книгами почти нет описаний, между тем его людей видишь без всяких описаний, с ними живешь, не хочешь разлучаться, их так глубоко узнаешь, что — кажется — стоит куда-то поехать, выйти на улицу, в какую-то дверь по-

стучаться, и они вас обступят, поздороваются, примут в свое общество. Жизненность их передачи почти целиком в яркости их диалога, способе разговаривать и перебрасываться словами. И пресловутая «психология», по старой привычке связанная в нашем представлении непременно с автором, который, как хирург, остро копошится во внутренностях, будь это медленный нож толстовского анализа или невыносимые пинцеты Достоевского,— вдруг оказывается делом не самого автора, а читателя. Люди перед ним даны в неукротимом действии, в непосредственном чувстве, они так «вышли на вас», что, будь вы близоруки и тупы, вы не сумеете отвязаться от их «психологии», от неизбежного понимания этих людей, как нельзя отвязаться от лунного света на воде, когда скользишь в нем ночью.

II

Разберемся немного в мастерстве человека, пришедшего в литературу не так давно и до последнего времени как-то даже стеснявшегося считать себя настоящим писателем.

Павленко — большевик с хорошей биографией — много и умно читал, прежде чем стать писателем. Он вовсе не стыдился учиться у современного Запада. Но он «импортировал» западную литературную технику точь-в-точь так, как мы в начале пятилетки импортировали в Союз заграничную машиностроительную технику: он ее взял без сюжета, как машину без капитализма. Западный способ письма — короткую, обрывистую фразу, мозаику образов, паузы в синтаксисе — Павленко взял у французов и американцев. Но душа этой техники на Западе и ее применение у нас — различны. Уже с Анатоля Франса идет нарастающая кривая бездействия европейского писателя в жизни, уход в созерцание, в скепсис, в иронию, в наблюдение. Разорванный способ письма, пятнами данный мир, безостановочные внутренние разрывы сюжетной ткани, которая в старом английском романе (лучшем из западных романов в мире) плелась так

добротно, так последовательно, так уважительно ко всем вашим возможным интересам, словно пригласили в гости в хороший дом и старый слуга водит вас и заранее объясняет, где вам жить, где столовая, библиотека, оранжерея, ванна, в каком часу что подается, какие леди и лорды гостят здесь, сколько лошадей в конюшне и какая тут дичь хороша... Разорванность сюжетной ткани в современном романе должна прикрыть неподвижность позы автора, как бы разбить и расколыхать вокруг него воду в бассейне, чтоб создать иллюзию, будто автор плывет. Сознательно или бессознательно современная западная техника письма во всей ее нервической скупости, быстроте и прерывистости есть маскировка нарастающего остывания и бездействия сюжета. Особенно это характерно для са̀мого действенного романа, детективного: прочтите сотню книг Wallace'а (Уоллеса) во всем их сумбуре, развивающемся, как двигатель внутреннего сгорания, на разрывах сюжета, и вы почти испугаетесь страшного внутреннего остывания действия, мертвого бессилия дать настоящее и живое движение. Но Павленко взял эту технику, служащую на Западе как иллюзия, и заставил ее работать в своем романе как конвейер для облегченного развития действия. Получилось очень хорошо, получилось по-советски, получилась та самая заграничная марка, которую мы освоили у себя на заводе, и стахановец гонит из нее такие нормы, о каких она дома не помышляет, а в то же время марка не грозит никому ни безработицей, ни затовариванием, ни кризисом, ни забастовкой.

III

«Еще шел дождь, который начался в мае. Ждем, что он закончится в сентябре. Трава сползла с косогоров вместе со слоем дерна, разбухали мосты. Под ними, раздраженно кряхтя, ходили мокрые белые галки, волоча по земле взъерошенные крылья... Травы клевали дождь на лету, стайками вылезая на свет вокруг каждой лужицы и, набок валясь от обжорства, росли и

росли вверх, в ширину, в листья, в корни... В день, стряхивающий последние капли с последних, уже тонких и дырявых туч,— цветком, храбро прыгнувшим в воздух, проносилась голодная пчела. Медленно урча, как бомбардировщик, и не приземляясь,— поверху обходила она свои поля».

Вот лейтмотив романа — летний плодоносный дождь на нашем Дальнем Востоке. Это почти на грани эстетизма, но грань не перейдена. Стоит красота. Она стоит почти на всех страницах, непрерывно вдыхаемым фоном, но то, что Кнут Гамсун или всякие Кэрвуды сделали бы передним планом и размазали бы на десятки книг, у Павленко — лишь тыл. В книге есть свой «передний план», на котором автор ставит величайшую тему мира. Павленко сумел рассказать об этом переднем плане, где в первые годы, говоря словами колхозника-партизана Лузы, «такая тишина, аж часы останавливаются», а в последний год война переходит в мировую революцию,— так правдиво, захватывающе и страстно, что душа рвется туда за книгой, хочешь сделать все так, как в ней. Передним планом пограничники зовут ближайшую полосу земли перед нашей границей с Японией. Дальний Восток неизмеримо большой массив, скупо населенный, полный неразработанных богатств. У нас голые руки, да и рук мало. «Народу никакого у нас нет... Строить чего-то собираемся, а двор не огородили. Все, брат, у нас попрут». Но люди есть. Симфонически, словно инструменты в оркестре, где каждый поднимает свою «партию»,— встают эти люди перед глазами. Военные люди — Винокуров, Голиков, Шершавин; чекисты — Шлегель; партизаны — Варвара Хлебникова, Луза; ученые, инженеры, геологи — старый Шотман, Звягинцев; летчик — Френкель, Женя Тарасенкова, радист Жорка, молодежь, дети, свои люди — венгерцы, китайцы, немцы, японцы, латыши,— называя первую припоминающуюся десятку, я не назвала лучшего из лучших, Михаила Семеновича.

Кто-то из критиков писал, что не все персонажи Павленко «ясны». Это неверно. Советские персонажи Павленко не только ясны, у них такие лица, что их забыть нельзя. Их во сне видишь. Их знал, кажется, ты-

сячу лет, хотя автор нигде не описал этих лиц, больше того: Жорку-радиста, например, таинственно засевшего где-то в тайге,— никто так и не видел и автор не показал, а все его знают, и мы знаем. Пять строк в романе делают человека полным, собирают все с конвейера и выпускают действующим, как фордик. Есть люди, и роман рассказывает по годам (он подчеркивает хронологию и цифрами и эпиграфами), как эти люди наращивают вокруг себя не только «народ», но и человечество.

Много лет назад у Соединенных Штатов была такая же богатая, мало населенная, плодоносная, неизвестная окраина, как у нас в начале революции наш Дальний Восток, и американцы называли ее своим «Западом». О Западе писали тогдашние замечательные писатели,— Брет Гарта знает, например, весь мир. На Запад шли смельчаки, там были ковбои, прерии, индейцы, золото, приключения, любовь. Туда шли люди: преимущественно вторые сыновья английских лордов, лишенные наследства законом о майорате, смельчаки, неудачники, авантюристы. Шли делать себе состояние, пережить приключение, найти девушку по мечте, жениться. В этой романтике Запада была своя положительная черта — известный демократизм. Люди были — «сброд»; неграмотный рудокоп мог жениться на леди, тонкая образованная учительница спасала пьяницу, и американцы зачитывались Брет Гартом как необычайно свежим и демократичным писателем. Но главным нервом этого движения на Запад и чувствительной арфой этого «демократизма» был капитал. Разбогатеть — и отсюда все качества.

Не знаю, думал ли сам Павленко, давая свое суховатое название роману, об этой параллели между американским Дальним Западом и советским Дальним Востоком, движением американцев на Запад сто лет назад и движением советских людей на Восток после Октября,— но читателю это сравнение невольно приходит в голову. Павленко стал нашим советским Брет Гартом, он открыл для нас Дальний Восток, но он открыл и показал нечто гораздо большее: разницу между романтикой капитализма и романтикой коммунизма. Говорю — «открыл», хотя мы разницу эту знаем даже спро-

сонок. Открыл, потому, что лишь искусство вполне открывает то, что известно в понятии.

Люди, шедшие вместе с самолетами в тайгу, несли с собой советские взгляды, методы и психологию. Кажется, один человек — мелочь. А видишь, что́ это такое значит один человек, если он — правильный человек. Начинается заселение, борьба с природой, строительство городов, но не простых, а советских, начинается оборонное укрепление переднего плана, но не простое, а советское. Что это значит, показывает последняя часть романа, заскочившая на несколько лет вперед, когда у нас началась война с японцами, но и война не простая, а советская. Мир разделился в книге, по бессмертной формуле Маркса, на дворцы и хижины. И смертельные орудия войны наведены не на японцев вообще, не на японский народ, а на капиталистов, на фашистов, и прямо удивительно, как Павленко удалось показать это на конкретном материале войны, на примерах нежной дружбы между простыми людьми по обе стороны фронта. Передний план становится передовым плацдармом мировой революции,— к концу книги напряжение этого единого слитного потока эмоции так велико, читатель так потрясен и захвачен, что не может удержаться от восклицания: вот это книга так книга! Вот уж спасибо за нее так спасибо!

Но,— честное слово,— кто же мы сами-то будем, если после такой книги да не запишем?!

1937

ТАНКЕР «ДЕРБЕНТ»

Среди разнообразия нашей природы, климата, условий жизни выберите самое что ни на есть скучное, тяжелое, изнурительное, поставьте вешку и скажите: «Я начинаю вот с этого». Именно так сделал молодой писатель Юрий Крымов. Вчера этого имени не знали, завтра его будут знать миллионы, а скромная книжка с суховатым названием «Танкер «Дербент» и неверным подзаголовком «Повесть» (неверным потому, что Крымов написал не повесть, а большой, хорошо разработанный роман) сразу скакнет в массовый тираж.

Место действия этой книжки — глухое, «без выхода», Каспийское море, загнанное в глубь самой неинтересной суши; малярийные, пустынные берега, невыносимая жара; сумасшедшее однообразие двух-трех грузовых портов и непрерывных рейсов между ними. Работа тоже как будто «без выхода»: вози нефть, возвращайся, насасывайся нефтью, опять вози, возвращайся,— и три часа на береговую стоянку, и сам ты не то моряк, не то техник, и судно твое не морское судно, а единица «морского флота» в отличие от «сухого флота», потому что идет под жидким грузом, чудовище на моторах, сооружение техники, «танкер». Говоря попросту, самый отсталый участок еще недавно самого отсталого наркомата — водного транспорта.

Но и на этом отсталом участке есть свое «бельмо на глазу» — плохо отремонтированный танкер «Дербент»,

но случайным людским составом, подобравшимся друг к другу с самой своей плохой стороны: парень, вычищенный за пьянство из комсомола; старый трус капитан, и старый предатель, его помощник; пошловатый штурман — чужак; матрос — хулиган; равнодушные и небрежные мотористы. Танкер «Дербент» изо дня в день недодает нефть. Долг нарастает. Никто не верит, что можно выпутаться, выправить положение. И вместе с долгом нарастает давящая тяжесть у лучших работников на судне.

А мимо проходит другой танкер «Агамали». Он идет молодцевато, «хорошо идет»; у него моторы отрегулированы, скорость большая; «Агамали» получает премии, его работники в почете и у тех, кто разгружает и загружает танкеры нефтью, и у радистов, газетчиков, фотографов, продавцов в портовых ларьках. Плавающие on «Агамали» задирают плавающих на «Дербенте». Дошло до того, что «агамалийцы» пообещали «дать Дербенту два часа фору» (то есть, пустить его вперед на два часа, как дают в шахматной игре плохому игроку фигуру вперед), а потом все-таки обогнать и взять его на буксир.

Сцена, где «Агамали» приводит в исполнение эту обиду, одна из сильнейших в романе. Каждый на палубе «Дербента» принимает оскорбление по-своему. Есть толстокожие: «Экие грубияны,— заговорил Донийло, покачивая головой,— подрядились мы с ними гоняться, что ли? Да у нас и машины не те!.. Чудаки!» Есть злорадные: «Принимай буксир, Мустафа,— сказал он, оглядываясь и как бы приглашая других посмеяться,— твоя машина все равно ни черта не тянет. Эй, Мустафа, не упускай счастья». Есть и глубоко задетые за живое: «Гуссейн рванулся, как ужаленный, и взмахнул кулаком. Перекошенное болью лицо его исказилось: «Отойди от меня, паразит,— рявкнул он бешено, надвигаясь на матроса,— горло вырву!» А есть такие, которым этот вызов и эти реплики помогают прорваться к массе. Любимый герой Крымова, партиец-механик Басов обретает верный тон, голос, жест, силу, которых не находил до этой минуты, чтоб заставить слушать

себя, когда, наконец, подталкивает команду начать соревнование с «Агамали».

До сих пор в романе все как будто по трафарету. Читатель подсказывает: ну, начнут соревнование, и «Дербент» победит. Да, но как победит? Как лодыри становятся стахановцами, при помощи чего? Что происходит в людях? В чем тайна стахановского движения с точки зрения нравственной, психологической?

Заслуга Юрия Крымова в том, что он не только подводит читателя к этому вопросу, но и отвечает на него. Крымов в отличие от многих писателей глубоко и основательно грамотен в предмете своего рассказа, грамотен и технически, и общественно, и экономически. Эта грамотность обостряет в нем как в производственнике чувство важности детали (запорешь деталь — загубишь целое) и позволяет звено за звеном наглядно развернуть перед читателем весь ход стахановского движения на судне. А читатель тем временем в процессе чтения и сам уже начал смекать в погрузке, моторах, трассе танкера, обжился во всех специальностях, начиная от радиорубки и кончая штурманским мостиком. Крымов нигде его не «накачивает» знаниями, нигде не показывает, что сам знает больше читателя, он тонко и экономно распределяет познавательный материал по отдельным репликам говорящих людей, по драматическим происшествиям на судне,— и все это уложено в художественную ткань так плотно и не навязчиво, что вы как бы учитесь из одной только атмосферы книги. Незаметно ваша собственная мысль начинает работать рационализаторскн, вы понимаете, откуда и как приходят в голову улучшения. И тут лежит первый ответ Крымова на заданный выше вопрос: все дело в учебе. Стал рабочий учиться технике, вышел из невежества, видит то, чего раньше не замечал, и теперь двинулся, растет, улучшает, не может не расти.

Второй ответ на вопрос лежит глубже. Когда «дербентцы» послали вызов на соревнование, насмешник «Агамали» не встретил этого издевкой. Он принял вызов. Оба танкера снова встречаются в море: «Суда поравнялись, и наблюдающим с мостика («Дербента») открылась палуба «Агамали» и спардек, вдоль перил

которого неподвижно стояли люди. Неожиданно флаг на корме теплохода дрогнул и скользнул вниз по флагштоку. Толпа на мостике одобрительно загудела: «Ишь, приспустили... за людей нас считать стали!»

Дело в том, что, устанавливая в свободном труде новые технические нормы, борясь за повышение своей производительности, советские люди в то же время устанавливают новые, более высокие нравственные нормы и повышают требовательность к нравственному существу человека.. «За людей нас считать стали»,— то есть за людей той новой нравственной нормы, тех новых душевных, волевых, умственных качеств, какие становятся естественными на нашей советской земле, в нашем социалистическом обществе. Это давление на человека новой нравственной оценки, нового общественного мерила поведения так сильно, что даже враги, вредители чувствуют его и заболевают страшной, опустошающей потерей уважения к себе, что хорошо показано в романе.

Огромная удача художника Крымова в том, что он не философски, не путем рассуждений, а непосредственно, самим ходом действия и поступками людей подводит читателя к этой большой истине. Но та же его непосредственность и нежелание рассуждать в других местах романа приводят Крымова к существенным промахам.

Недостаточное вмешательство авторского сознания в материал книги мешает иной раз Крымову произнести правильный приговор над некоторыми его персонажами и тем углубить и усилить тему романа.

Возьмем помполита «Дербента», чахоточного коммуниста Бредиса. Дело вовсе не в том, что он чахоточный, как бесчисленные, умирающие на своем посту от болезней, литературные Куриловы, а в том, что его рассуждения в условиях нашего времени и в применении к описываемой обстановке таковы, что по ним автор должен был бы разоблачить своего героя как несправившегося, оторвавшегося от массы, не понимающего своего времени. Когда механик Басов говорит, что надо организовать соревнование с «Агамали» и это хорошо, что «агамалийцы» бьют «дербентцев» по самолюбию,— Бре-

дис возражает пустой фразой: «По-твоему, все дело в самолюбии да в заработке. Но это же не верно! На фронте мы, милый, насмерть бились и премий за это не получали... Сознание развивать надо, а не самолюбие...»

Иными словами, он пытается свести конкретные поиски выхода к благородно-пустому рецепту неконкретного руководства, которое и довело, должно быть, танкер «Дербент» до прорыва. Размаскировкой образа Бредиса, превратившегося незаметно для себя в формалиста-начетчика, Крымов мог бы углубить свой роман и сделать его реальнее, а вместо этого он «смазал» Бредиса и отвел ему теплое место в галерее положительных литературных стандартов. Так же поступил он и с образом Муси, жены Басова. Муся — типичная советская мещанка, понимающая стахановскую мораль (до конца книги!) в категориях личной «удачи — неудачи», личных «карьеры — неуспеха». Между тем ни муж ее, ни сам автор не понимают ее мещанства и оставляют Мусю неразвенчанной.

Крымов вступил в нашу литературу настоящей, прекрасной книгой. Пожелаем ему расти и развиваться по тем самым новым стахановским нравственным нормам, о которых он так хорошо написал, и не портиться от «успехов — неуспехов» в их старом, отживающем мещанском смысле.

1938

ПОЭЗИЯ И ФОЛЬКЛОР

Открываем знаменитый сборник стихов «Ирон Фандыр» в русском издании[1] и разыскиваем поэму «На кладбище», переведенную одним из лучших наших поэтов и переводчиков, Николаем Тихоновым. В этой, написанной с огромной силой и страстью, поэме говорится о путешествии в «загробный мир» и, подобно картинам Дантовой «Божественной комедии», в ней даются сцены вечного наказания скверных людей, вечной награды доблестных людей... Но вот на странице 67 нас останавливают такие строфы:

Дальше непристойное — над дорогой хмурою
Лег мужчина с женщиной — под воловьей шкурою
　　На воловьей шкуре.
Тянут шкуры в стороны — верхнюю, нижнюю,
Обнажают легших, тянут их как лишние,—
　　Чудо будет вскоре!
Вижу это чудо в первый раз на свете я.
Спросишь, что такое? Грызли уж столетие
　　Вот они друг друга;
Громче с каждым утром, громче с каждым вечером,
Крик их ссоры множился, становился вечным он,
　　Точно шел по кругу;
Вслед за этой парой видна другая пара:
　　Шепот к нам доносится, не такой, как давеча,

---

[1] Коста Хетагуров, Осетинская лира, Госиздат, 1939.

Под мужчиной с женщиной, видишь, шкура заячья
Больше, чем воловья...
Заячья — другая с них почти что сброшена,
— Чудо! — скажешь снова: этим так положено.
Почему такое?
Друг друга любили так они взволнованно,
Что и здесь той страстью снова околдованы,
Что им до покоя...

Пусть читатель попробует разобраться в этом хаосе. В чем тут дело? Почему у одной пары шкура воловья, у другой — заячья? Почему заячья больше воловьей, и в чем тут соль? В том, что с одной пары воловью шкуру стягивают как лишнюю (кто? почему лишняя?) а другая пара заячью шкуру сама «почти что сбрасывает» с себя? Попробуйте решить этот ребус, и вы никак его не решите. Потому что в данном переводе его и нельзя решить.

Старинный народный образ, использованный Коста, взят им из древнейшего обряда, так называемого «посвящения коня». Когда хоронили осетина, подводили к мертвецу оседланного коня (если у покойника своего не было, кто-нибудь в ауле ссужал); причитания женщин умолкали, и вот из толпы выходил старец, брал коня за узду и произносил так называемое «посвящение» — своеобразное напутствие о том, как он должен ехать в царство мертвых и что он там увидит.

Старик перечисляет картины мук людей неправедных (скупого, вора, прелюбодейки, лихоимца, судьи-обманщика) и картины блаженства людей достойных (щедрого хозяина, доброй жены, праведного судьи). Слушают его в глубоком безмолвии, это как бы «memento mori», напоминание о смерти, урок жизни каждому одноаульцу; в нем могут быть намеки и на живых, реальных людей, и вряд ли во всем мировом фольклоре есть более знаменательный, более торжественный и осмысленный обряд, нежели это древнее осетинское «посвящение коня». В научных исследованиях уже давно имеются специальные записи этих посвящений — еще в сороковых годах прошлого столетия. Приведем две записи из обряда «Бахфальдсун» («посвящение коня»), о которых говорится в поэме Хетагурова. Первую со-

общил академик Шегрен в журнале «Маяк» за 1843 год [1]. Вот она:

«...И видит он дальше — лежат на бычачьей шкуре муж и жена, покрыты они тоже бычачьею кожею и ссорятся друг с другом, и тянут один у другого кожу, говоря, что им нечем покрыться. Спрашивает он у проводника, что это значит, что они дерутся? И проводник отвечает ему: они не любили друг друга на том свете, и здесь тоже ссорятся, и им всего мало. Потом видит он: лежит человек с женою на заячьей коже, покрываются заячьей кожею, и не только довольно им этих кож, но еще они укрывают друг друга; спрашивает он у проводника, что это значит, как они помещаются на заячьей коже? А проводник ему отвечает: они любили друг друга на том свете и здесь тоже любятся, и оттого им всего довольно».

Спустя сорок лет после академика Шегрена «посвящение» записал известный осетинолог Вс. Миллер, и в его записи это место звучит еще яснее и прекраснее: «...Прибудешь к мужчине и женщине: бычья шкура под ними, бычья шкура на них, спиною друг к другу спят они, не хватает им (бычьей шкуры), и они тянут ее туда-сюда... Далее ты пойдешь, придешь к мужчине и женщине: заячья шкура под ними, заячья шкура на них; тесно обнявшись, спят они, и с избытком им хватает (шкуры)» [2]. Употребив в своей поэме народный образ, Коста воспользовался тем, что с детства знакомо его землякам, что они много раз слышали и услышат в своем ауле, что превратилось в своеобразную картину-заповедь. Если читатель захочет снова вернуться к переводу и перечитать его, он увидит теперь, до чего далек перевод от подлинника, до чего искажается и запутывается в нем простой смысл подлинника.

Мы глубоко уверены, что замутнение кристально чистого образа, взятого Хетагуровым из стариннейшего народного обряда, произошло не по вине Тихонова — переводчика и поэта замечательного, а по недостаточной ясности подстрочника и отсутствию комментариев к нему. Ясно, что в помощь переводчику здесь необходимо было приложить к подстрочнику справку о самом

---

[1] «Маяк», 1843, VII, отдел «Материалы», начиная со стр. 81 и дальше.

[2] Ученые записки Московского университета, 1881, Выпуск I, стр. 132—133.

обряде и его точном содержании по фольклорной записи. Предпринимая перевод большого национального поэта на русский язык, вдобавок — такого поэта, как Коста, чьи корни питаются чудесным богатством совершенно еще неведомого у нас древнейшего эпоса, чьи стихи сюжетно повествуют о многих старинных народных обычаях,— мы не должны были оставлять наших переводчиков при голом подстрочнике, а советского читателя — при голых стихах, снабженных совершенно недостаточной библиографией, без каких-либо указаний на все, чем питалось воображение поэта.

Тем более это важно, что Коста пользовался народным фольклором не просто как таковым. Верный сын родины, он видел вокруг себя ужас, нищету и темноту, и, борясь против царизма, обрекавшего горцев на малоземелье, обнищание и невежество, он не забывал бороться также и с теми из старых обычаев, которые были вредны народу, тянули его назад. При помощи глубоко народных образов, привлекая знакомые из фольклора выражения и символы, Коста воспитывал горцев, учил их, вел их к лучшему будущему. Так, старинный обычай поминок (хист, стирхис), распространенный среди горцев, из года в год разорял и без того нищие аулы. Поминки считались «кормлением мертвых» (нельзя было горше обидеть осетина, как сказав ему, что его мертвецы голодают), и для них аул резал зараз десятки голов крупного скота, десятки тысяч овец, хозяйки пекли тысячу пшеничных хлебов, варили сотни и больше бочек разного питья. И все это проделывалось то одной семьей (с участием всего аула), то другой. Коста не раз задевал этот обычай, но задевал удивительно тонко, тактично, с неподражаемой иронией. Его стихотворение «Мужчина или женщина?» может служить в этом смысле идеальным образцом умной агитации против отсталого дедовского обычая, где женщина агитируется легонькой насмешкой, а мужчина — тем, что признан разумнее ее. Использовал Коста дидактически и так называемый «животный эпос»; целое поколение горцев училось на его замечательных баснях, скрывающих в нехитрой фабуле глубокий нравственный смысл.

Очень часто, используя образы и сюжеты фольклора,

Коста Хетагуров углублял и революционизировал их, и они разили гораздо сильнее, чем в первоначальном их виде. Изменял он так умело и с таким внешним совершенством формы, что не сразу и догадаешься, каким острым оружием снабжал поэт своих соотечественников в этих стихотворных сказках. Замечательно в этом отношении стихотворение «Авсати». По древнему осетинскому верованию, Авсати считается патроном охотников, властителем над дикими животными, особенно турами. Народный фольклор рассказывает: «Отправляясь на охоту, осетин с вечера велит своей жене спечь три маленьких кругленьких сырника и берет их с собою. Дойдя до места охоты, он обращается с молитвой к Авсати, просит его дать ему из своего стада одного бедного оленя или козла и принять в жертву сырники. Если охотнику удалось застрелить зверя, он благодарит Авсати и обязательно угощает встречных и бедных одноаульцев мясом сирда (дичины), дарованной Авсати. Кто не исполнит этого обряда, тому Авсати никогда уже не даст не только застрелить, но и издали видеть тура»[1].

Посмотрим теперь, что сделал из этого народного верованья Коста. Высоко, в неприступных ледниках, сидит Авсати за трапезой и слышит охоту. Он посылает слугу поглядеть, чья она. Слуга, возвращаясь, описывает богатую охоту:

В золоте их ружья.
Кони их стройны.
Выслать им на ужин
Что-нибудь должны.

(Перевод Б. Брика.)

Седовласый Авсати отвечает ему:

— Дурень! — крикнул Всати.—
Веришь этой лжи?
Им у бедных кра́дет
Скот Уастырджи!
Он для сытых может
Вновь козла украсть,
Араки предложит
И накормит всласть.

---

[1] Ученые записки Московского университета, 1881, Выпуск II, стр. 245.

Когда же приходят бедняки-аульцы, обутые в арчиты (деревенские сандалии), побритые серпом, Авсати велит пригласить их, дать им лучшего оленя и служить им. Соль тут не только в том, что Авсати отвергает богатую, алдарскую (княжеско-помещичью) охоту и чествует бедняка-крестьянина. Суть в изумительных стихах об Уастырджи. Этот почетный герой осетинского фольклора (Уастерги — по-дигорски) есть не кто иной, как искаженный Георгий-победоносец, забредший в древний сонм осетинских богов с чужого, христианского «Олимпа». В горских песнях его часто так и упоминают — на белом коне. И вот Коста заставляет пришлого бога, церковного святого, воровать скот у бедных для сытых, как бы объединяя тут православные святцы с колонизаторской политикой царизма. Четыре иронических стиха, но для того, кто хорошо знает народный осетинский фольклор, в них скрыта целая революция. И царская цензура хорошо это понимала, считая «Ирон Фандыр» опасной книгой.

В замечательной биографии Коста есть чудная деталь, к сожалению еще мало освещенная. И Коста, как в свое время Шевченко, был пастушонком. На родных горных склонах он маленьким мальчиком пас ягнят. Мы знаем, какое огромное впечатление произвели в детстве на мальчика Тараса древние украинские курганы-могилы, какими думами и чувствами наполнили его, как вылились впоследствии в его поэзии. Но и маленький Коста, будучи пастухом, мог наблюдать древнейший памятник родной старины, видеть, как живет этот памятник в современности, и насытить дыханием его жизни свои осетинские стихи. Кроме горного аула Нар, где родился и вырос Коста Хетагуров, в Осетии есть еще один Нар — место древнейшее и во многих отношениях замечательное. Там под аулом лежит площадка, обнесенная камнями; это так называемый «дзуар» (святыня), место погребения древнего богатыря-нарта Сослана. В июле туда съезжались горцы, несомненно привозили и маленького Коста, и на могиле Сослана устраивали «кувд» (моленье-праздник): резали баранов и молили Сослана о хорошей погоде.

Пастушок Коста жил этими преданиями, он слышал от старых певцов, как они пели в сопровождении фандыра (народной скрипки о двух струнах, похожей на кяманчу) замечательные древние нартские сказания.

Осетинский эпос, эпос горцев Северного Кавказа, так называемый «Нартский эпос», содержит массу материала для этнографов, филологов, лингвистов, историков культуры. В нем есть отважная, мужественная, героическая красота, которой дышал в детстве Коста Хетагуров, верный сын осетинского народа. И его необходимо перевести для советского читателя [1].

1939

---

[1] Спустя несколько лет нартский эпос появился в русском переводе.

ОБ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ ПРОЗЕ

Когда говорят об азербайджанской литературе, нередко приходится слышать об отставании ее прозы от поэзии.

Что означает это «отставание», и если оно есть, то откуда оно? Решить этот вопрос или хотя бы только поставить его и подойти к нему — одна из важнейших сейчас задач не только для азербайджанских писателей, но и для литературы всех наших восточных республик, поскольку утверждение о слабости прозы сравнительно с поэзией одинаково применяют и к ней. Вот почему, заранее прося извинения в недостаточности материала и возможной неточности выводов, я решаюсь поставить этот вопрос в нашей печати. Судить могу лишь на основании немногих переведенных книг. Но надо сказать, что избранные вещи трех азербайджанских классиков— Мирзы Фатали Ахундова (1812—1878), Джалила Мамед-Кули-Заде (1869—1932) и Абдурагима Ахвердова (1869—1933) — уже переведены на русский язык и опубликованы бакинским издательством «Азернешр», и это во многом облегчает дело.

Пусть читатель прежде всего обратит внимание на даты жизни упомянутых классиков: расцвет Ахундова захватывает середину XIX века, Ахвердов и Мамед-Кули-Заде литературно определились во вторую половину того же века. Иначе сказать, классицизм азербайд-

жанской прозы совпадает по времени с классицизмом русской. Но на самом деле сравнивать историю азербайджанской прозы с историей русской никак нельзя, потому что у той и у другой совершенно разные наследства.

Мы датируем нашу современную литературу с явления Пушкина, создавшего теперешний русский язык и заложившего современные основы нашей поэзии и прозы. К своему наследству Пушкин стал в отношение собирательное, стянув к себе и выразив, как в главном фокусе, и то, что подготовлялось до него книжным периодом русской литературы, и то, что копилось устной народной словесностью. Можно поэтому сказать, что труднейший вид искусства — проза — возник у нас почти одновременно с поэзией. Но совсем по-другому обстоит дело в Азербайджане. Его девятнадцатый век получил в наследство полтысячелетия азербайджанской поэзии, получил язык с многовековыми инерциями ритмов, с многовековым поэтическим словарем, где тропы, метафоры, эпитеты, образы до такой степени уже вошли в самую природу речи, что стали как бы неотделимыми от разговорной ее формы.

На азербайджанском языке говорить «непоэтично», выражаться необразно почти невозможно. Далее: если русский метр пришлось создавать и устанавливать в новое время, если в русской поэзии выбор между силлабизмом и тонизмом мог обсуждаться и решаться теоретически, то азербайджанцы получили в готовое наследство и ритмы и метры, освященные древнейшей культурой и еще настолько живые, что в них продолжают и будут продолжать слагать стихи. Поэтому азербайджанской прозе пришлось с самого начала выдерживать невероятное сопротивление самого материала своего производства, то есть языка. В этой борьбе с языком, по инерции складывающимся в поэтическую, ритмическую, рифмованную форму, языком, как бы уже заранее «расфасованным» для поэзии, и была основная трудность азербайджанской прозы (как, вероятно, и прозы других наших восточных республик), трудность, меняющая всякую «хронологию», потому что при сравнении с ее многовековым поэтическим наследством мы не можем не

считать азербайджанскую прозу более поздней, чем русская. А раз так, мы имеем дело вовсе не со слабостью и отставанием этой прозы, а с таким периодом ее развития, который соответствует по времени — да и то не без оговорок — начальному периоду европейской прозы, например: итальянской новеллистике эпохи Возрождения, английским рассказам Чосера. При хронологическом сопоставлении не с XIX, а с более ранними веками мы видим, что азербайджанская проза не только не слаба, но чрезвычайно сильна. В борьбе с инерцией языка, в поисках прозаического построения фразы азербайджанские классики сумели — почти сразу — достичь современной легкости и простоты синтаксиса и в то же время уберечь и перенести в прозу все то ценное и конкретное из поэтических оборотов речи, что может быть употреблено и как средство характеристики, и как ключ к эмоциональному, и как шифр (понятный и привычный!) для обозначения психологических состояний.

Этим самым, то есть умением поставить на службу современной прозы многовековые поэтические комплексы речи, создавшиеся для стихотворных форм, азербайджанские прозаики сразу избавились от очень многих традиций прозы, подчас «заедающих» своим «листажом» некоторые наши книги,— например, от бесконечных анализов душевных движений героев там, где это вовсе не требуется, анализов подражательных и ослабляющих (а не укрепляющих) типовые образы книги; от чересчур длинных описаний природы, быта, деталей, словом, от всех тех длиннот, которые в натуралистических романах отдаляют читателя от натуры, мельчат эту натуру и делают ее контуры расплывчатыми.

Возьмем классическое наследство такого большого писателя, как Ахундов, этого Мольера Востока. Несмотря на обилие жанров (пьесы, повести, дидактические, философские этюды, стихи); несмотря на большой объем сказанного, широчайший охват тем, целый мир мыслей, вызванных к жизни,— с точки зрения листажа, то есть печатных страниц,— это наследство не велико и укладывается в два тома. Про Мамед-Кули-Заде можно было бы сказать, что десять его коротеньких новелл

стоят десяти томов иного бытописателя-натуралиста типа Боборыкина и превышают их по своей содержательности куда больше чем в десять раз. Почему? Потому, что вся область характеристики, психологизирования, описательства, детализации, занимающая у них тысячи лишних страниц, у Мамед-Кули-Заде укладывается в строгую линию чисто сюжетного, очищенного от всяких лесов рисунка. Но лаконизм этого рисунка не обедняет прозы, не лишает «инженерию человеческих душ» ее главной стихии — психологии. Наоборот, он дает всю полноту характеров, все перипетии душевных движений, но дает так, как, скажем, египтяне давали портрет: двумя, тремя основными линиями и точками, до последнего предела скупо и в то же время незабываемо выразительно. Чтобы читатель сам мог судить об этой скупости и выразительности, я разберу тут один из шедевров азербайджанской новеллистики, рассказ Кули-Заде «Почтовый ящик». Но сперва несколько слов о самом писателе.

* * *

Классиков азербайджанской прозы, и в их числе Джалила Мамед-Кули-Заде, роднит с величайшими русскими писателями их огромная общественная роль борцов за свой народ, их участие пером как оружием в историческом процессе, их функция передовых, революционных строителей культуры. За что бы ни взялись мы в современном советском быту Азербайджана, какие бы передовые его элементы ни вспомнили, они восходят своими первыми истоками — хотя бы в форме неясной мечты — к этим большим народным писателям.

Поэтому, когда критики пытаются сейчас разобраться в творческом наследстве этих писателей, они говорят обычно о том, как глубоко и правдиво нарисовали эти писатели многообразный типаж своего времени, как трогательно рассказали про тяжелую долю крестьянина, как революционно раскрыли современные им общественные язвы. Создается впечатление, что в вещах этих писателей должна присутствовать непременная тенден-

ция в том виде, в каком мы обычно привыкли ее видеть, то есть в словах и репликах от автора, в соответствующем диалоге, в описательстве, наконец в подводящей итоги оценке, которою заканчивает сам автор создаваемую им картину. Особенно ждешь такого дидактизма от Мамед-Кули-Заде, почти всю свою жизнь работавшего сперва для газеты, а потом для боевого юмористического еженедельника «Молла Насреддин».

Но вот перед нами его рассказ «Почтовый ящик». Написал его Мамед-Кули-Заде еще в начале своей литературной работы, лет тридцати четырех. Прочитав этот рассказ, мы видим, что автор не сделал в нем буквально ни одной ремарки, не употребил ни единого слова не только для того, чтобы усилить тенденцию, но хотя бы для того, чтобы как-нибудь дать оценочную характеристику действующих лиц. Ни намека ни на мораль, ни на оценку, ни единого слова в осуждение или в одобрение. Весь мировоззрительный, тенденциозный, дидактический багаж рассказа целиком претворен в сюжет и в действие персонажей, описанные самыми скупыми и даже как будто бесстрастными словами. Но вряд ли можно назвать в нашей литературе много новелл, которые могли бы стоять в одном ряду с этой — по ее глубокой художественной силе и социальной действенности.

Вот содержание рассказа: к хану, в город, приехал из его поместья крестьянин, по имени Новрузали, и привез, как всегда привозил, «пешкеш»,—не налог или обязательное обложение, а именно подарок от плодов своих рук. Он вводит ослика к нему во двор и уже хочет его разгрузить, как вдруг хан (слуга которого занят) вздумал дать Новрузали поручение: сбегать к почтовому ящику и опустить письмо. Крестьянину невдомек, что за письмо и что за ящик. Хан подробно объясняет и наказывает не потерять письмо. Крестьянин бежит и — пропадает. Хан ждет час, другой, третий. Наконец его вызывают в полицейское управление, чтоб он «поручился» за арестованного Новрузали. Оказывается, крестьянин положил письмо в ящик, но в это время пришел почтальон для выемки писем. Новрузали попытался его усовестить: «Ты куда, голубчик, тащишь письма? Люди

оставили их здесь не для того, чтоб ты уносил...» Но когда почтальон не послушал, «от гнева потемнело в глазах» у крестьянина. Произошла драка, потом Новрузали избили и забрали.

Как видит читатель, сюжет рассказа юмористический и как бы рассчитан на смех читателя. Но глубина содержания вызывает не рефлекс смеха, как это следовало бы ожидать по ходу действия, а более глубокую реакцию — возмущение, сострадание, обобщение. Дело в том, что крестьянин приехал со своей простой задачей: ему надо разгрузить осла и накормить его, надо внести в дом яйца и муку, чтоб их не затоптали во дворе, надо развязать и накормить привезенных кур. А хану в это время не терпится поскорее отправить письмо. Возникают два параллельных психологических состояния, из которых одно — крестьянина — чрезвычайно типично именно для крестьянской психологии, привыкшей в работе всегда считаться с объектом (с природой, с погодой, с непосредственными требованиями рабочего процесса, с его логикой), а другое — ханское — очень типично именно для господской психологии, считающейся прежде всего с субъектом,— с собственными желаниями, капризами, властолюбием и т. д. Но автор не пускается в описание и объяснение этих двух взаимопротиворечивых и удивительно характерных состояний, а дает их в действии и в диалоге. Когда хан выходит с поручением к Новрузали, тот, слушая поручение, из всех сил пытается делать свое дело. Между ними происходит такой разговор:

«— ...позволь только повесить на голову ослу мешок с овсом. Ведь какой путь прошел он, устал, проголодался!

— После, после, а то опоздаешь. Успеешь еще покормить осла.

— Тогда позволь хоть привязать его за ногу, а то он обгрызет кору на деревьях.

— Нет, нет, после. Сейчас же беги!

Новрузали бережно положил письмо за пазуху.

— Хан,— начал он,— куры связаны. Позволь развязать их и покормить. Корм я прихватил с собой.

И он полез в карман, но хан остановил его:

— Брось, брось все это, скорей отнеси письмо...

Новрузали взял палку... но вдруг что-то вспомнил, остановился:

— Ой хан, милый! Там в платке яйца, следи за ослом, чтоб не лег на них и не раздавил.

Хан начал терять терпенье:

— Будет тебе болтать! Беги, не то опоздаешь!»

История с письмом отнимает у крестьянина четыре с лишним часа. Когда Новрузали вернулся, он «первым делом нацепил на голову осла мешок с саманом»,— и нам ясно, что эти четыре с лишним часа в ханском дворе стоит некормленный крестьянский ослик, с неотнесенными в дом мешками муки. «Пешкеш» крестьянина, собранный по яичку, аккуратное добро, аккуратный режим его доставки,— пусть очень примитивная, но своя, усвоенная из поколения в поколение культура взаимоотношений с хозяином и несложных рабочих действий,— все это тут попрано невниманием, унижено, прервано на середине. Пообедав, помещик заставляет Новрузали подробно, под ханский веселый хохот, рассказать, что с ним случилось,— покуда, наконец, Новрузали, «голодный, не кинул пустые мешки на голодного осла, и, погоняя его кизиловой палкой, не поплелся обратно домой».

Закрыв глаза, мы можем себе представить и характеристику людей рассказа, и его глубокую тему, и его эмоцию,— все это не в словах и формах, не в описаниях, а исключительно в прямых действиях, как характеризует нам иногда людей и чувства экран.

Этот скупой лаконизм встречает нас и в рассказах Ахвердова, где, правда, больше авторских «лирических отступлений». Есть в русской литературе гениальное произведение «Нравы Растеряевой улицы» Глеба Успенского. Там выведена галерея людей, теряющих человеческий облик под влиянием страшного общественного строя. Они заняты самоистреблением, дикими «штуками», проделываемыми друг над другом. У Ахвердова есть короткие рассказы («На горе высокой», «Очки»), где по тому же принципу лаконизма, указанному мною выше, без вмешательства авторских рас-

суждений, показано, как в диком провинциальном захолустье люди потешаются бессмысленной издевкой друг над другом, забавой над сумасшедшими, травлей и приставанием, длящимися годы и десятки лет. И эти маленькие скупые картины действуют с силой, невольно заставляющей вспомнить Глеба Успенского.

Вот содержание рассказа «Очки». В городе живут два приятеля — веселый адвокат Махмуд-бек и его друг Ахмед-бек.

«Однажды,— рассказывает Ахвердов,— этот Ахмед-бек сидел у адвоката и, надев очки хозяина, читал газеты. Почитав немного, он попрощался и ушел».

Вот и вся завязка рассказа. Махмуд-бек, не найдя сразу своих очков, решил, что приятель захватил их нечаянно с собой, и послал за ними слугу. Но, покуда слуга ходил, он нашел очки под газетами. И тут ему «взбрело в голову подшутить над приятелем». Одного за другим, он посылает всех встречных к Ахмед-беку все с тем же вопросом об очках. Тот понимает, что это шутка, и сперва тоже «отшучивается». Он даже подтрунивает над адвокатом, что вот — уезжает из города, и «кончилась твоя забава...»

Но Махмуд-бек тотчас пишет письма всем знакомым «по пути следования приятеля» и рассылает их с извозчиками. На первой же остановке к Ахмед-беку подходит бакалейщик Бахшали:

«— Салам алейкум, Ахмед-бек!

— Алейкассалам, Бахшали! Как поживаешь?

— Слава аллаху, вашими молитвами. Перед отъездом вы не видели Махмуд-бека?

— Как же, видел накануне. А что?

— Да вот, пишет мне, что вы увезли его очки. Просит взять их у вас и переслать...»

И это повторяется, в разных вариациях, на каждой остановке. Очки становятся кошмаром Ахмед-бека. Они «обходят весь город». Когда адвокат, сжалившись, прекращает шутку, она уже стала всеобщей. Очки приросли к имени Ахмед-бека, к его судьбе, к традициям городишка,— и затравленный ими человек меняет свою жизнь, свой характер, теряет общительность, сходит с ума и умирает. Мы видим, как разматывается произ-

вольная выдумка праздного и незлого человека в злую и нелепую общественную силу. И невольно, заглянув в этот художественно обнаженный механизм связи человека со своим обществом, думаешь о происхождении того, что такое «случай», о произволе личности в старом обществе, о чудовищной силе и нелепой трате человеческой энергии. И все это дано у Ахвердова на скупом, но удивительно ярком фоне места и времени, конкретизованных во всем,— в извозчиках, базарах, караван-сараях, городской улице, религиозных обрядах, бытовых мелочах.

* * *

Новая советская литература Азербайджана знакома нам, к сожалению, меньше, чем азербайджанская классика. До самого последнего времени ее почти не переводили. Известны в переводах лишь несколько рассказов и один-два романа. Много за последнее время говорилось о молодом прозаике Мир Джалале, чей роман «Манифест молодого человека» мы скоро увидим в печати; о талантливом новеллисте Энвере, учащемся у западных мастеров (Мопассан и Флобер), и о других. Выросла в Азербайджане своя критика; особенно надо отметить смелое перо Джафарова, только что написавшего книгу о драматургии. Но мы знаем этот новый для нас мир пока еще лишь очень смутно и откладываем свой разговор о нем до более близкого знакомства. А сейчас лишь некоторые общие выводы.

Азербайджанская проза только начинает свой путь развития, но уже во многом (в острой концепции сюжета, в лаконизме, в силе положений, в умении характеризовать действием) она может и должна быть предметом большого, пристального внимания и русских прозаиков. Если мы можем многое дать ей, то несомненно мы кое-чему можем и поучиться у нее. Было бы важно для советской литературы Востока сохранить этот действенный лаконизм, пришедший в прозу из многовековой поэтической культуры языка. Надо сказать, что в семье восточных языков азербайджанский язык представляет собой один из самых потенциальных и имею-

щих широкие перспективы распространения. Он чудесно ясен, легок и краток, он вобрал в себя всю восточную культуру речи, так что научиться ему не очень трудно, а овладев им, можно быть понятым почти на всем Востоке и можно понять почти все восточные языки.

Поэтому развитие азербайджанской прозы, не только художественной, но и научной, и критико-популяризаторской (например, в книгах Рафили) — дело огромной важности, а формы и характер этого развития следовало бы горячо и неоднократно обсуждать в нашей периодике. В частности, укажем на то, что именно для азербайджанской прозы (как и для других восточных наших литератур) принцип полистной оплаты (печатный лист — трудовая единица) глубоко неверен и несправедлив. Он может повести молодых советских писателей Азербайджана не к разработке драгоценного лаконизма, а к старанию разбавить речь многословием, к утере образности и выразительности речи, к замене характеристики действием — публицистическими описаниями, что частично уже случилось, например, с интересным романом Ордубады «Мир меняется». Вопрос о пересмотре полистной оплаты прозы наших восточных республик — это не пустой вопрос, и мы бы хотели, чтобы пленум Союза советских писателей обсудил его в числе мероприятий по стимулированию и руководству развитием азербайджанской прозы.

Но главное, о чем сейчас необходимо задуматься руководству нашей писательской организации,— это вопрос о качестве прозаических переводов. До сих пор азербайджанскую прозу переводили и переводят сами азербайджанские товарищи, и в идеале такое соединение в одном лице знания двух языков (азербайджанского и русского), конечно, наилучшее условие для верности перевода. Но фактически русским языком эти товарищи владеют все же недостаточно, и отсюда целый ряд досадных погрешностей в их статьях и переводах (например, статья Шарифа на русском языке о Мамед-Кули-Заде, бесспорно, выиграла бы, если б были исправлены в ней несколько стилистически неудачных мест). Чем можно было бы улучшить поло-

жение с переводами? Во-первых, серьезным вниманием к национальным кадрам переводчиков (почаще вызывать их в Москву на конференции, дать им возможность учебы в Москве и т. д.), а во-вторых, попыткой испробовать в деле перевода принцип содружества азербайджанского писателя или переводчика с хорошим русским писателем, чтоб перевод делался ими совместно. Это лучше, чем работа над голым подстрочником, и это могло бы еще крепче и теснее сблизить две братских литературы.

1940

РАССКАЗЫ В. КОЖЕВНИКОВА[1]

Эту книгу дочитываешь до конца и закрываешь с глубоким волнением.

Настоящий короткий рассказ, а не то, что у нас часто выдают за рассказ (отрывок неудавшейся повести или осколок главы романа), у настоящих мастеров,— Мопассана, Чехова, Соммерсета Моама, Брет Гарда,— обладает замечательным свойством богатеть от соседства другого, третьего, четвертого рассказа, написанного тем же автором. Больше того, именно в совокупности отдельных рассказов и раскрывается главная тема данного писателя.

Вадим Кожевников несомненно владеет трудным и редким жанром короткого рассказа. И книга его отличается поэтому цельностью и органичностью, не меньшей, чем в романе или повести, хотя она складывалась на протяжении двенадцати лет, состоит из 58 отдельных рассказов, географический ее охват — от Амура до Дуная, от Сибири до Севастополя, а содержание, кроме фронтового последних лет, включает эпизоды гражданской войны, заводского и колхозного строительств. И люди рассказов, кроме русских, самые разные — нанайцы, грузины, украинцы, хорваты, болгары, армяне,

---

[1] Вадим Кожевников, Рассказы. Изд-во «Советский писатель», М. 1946.

казахи... Что же держит и связывает органически эту пестроту и разнообразие? Где то единство во множественности, о котором я упомянула выше?

Не так давно в постановлении ЦК ВКП(б) говорилось о недостаточном отражении в нашей литературе положительных черт советского человека, то есть той самой решающей силы, которой мы обязаны нашим существованием и мощью нашей страны.

Вадим Кожевников в своих рассказах как бы отвечает на этот упрек. Образы человека — простого, хорошего советского человека — проходят в них под разными именами и в разных положениях. Каждый раз кажется — нельзя быть лучше, чем этот человек, нельзя проявить больше мужества и нравственной силы, и вот опять новый эпизод, где характер человека еще ярче и прекраснее и еще невероятно мужественней его подвиг. Но слово «невероятно», пожалуй, и не идет сюда. Кожевников берет самых простых людей. И так просто, так трезво рассказывает о них, что вы не можете не верить в бытие этих людей, вы понимаете, что именно бытие этих людей, таких, как они описаны, и есть величайшая реальность, которая окружает вас. Таково первое впечатление от темы В. Кожевникова. Но тут не вся его тема.

Мы, старые писатели,— дети двух эпох; мы присутствовали при кризисе старой литературы и зарождении советской. Для нас слово «новый человек» звучит еще как производное от двух миров; мы привыкли описывать нового человека, непременно отталкиваясь от старого, поэтому так много писалось в наших книгах о становлении новой психики, о борьбе с «ветхим человеком» внутри себя, о внутренних противоречиях. Вне этой диалектики нам трудно было объяснить и описать характер, схватить отличительные признаки нового. Но в книге Кожевникова уже нет этого контраста. Есть единый и единственный мир — наш мир. Он уже создан, он уже получил давность, поколения людей выросли в нем. И люди этих поколений друг для друга перестали быть «новыми». Они воспринимают свой нравственный мир, как если б он был вечно и не мог не быть, как не может и перестать быть. Это — реальность

сущего. И все те коллизии, все те противоречия, внутренняя борьба, которые они переживают и передумывают, вершатся за внутренними скобками этого единственного мира, и нет для автора необходимости искать на своей палитре контрастирующих красок, то есть противопоставлять новое старому. Больше того: как раз там, где Кожевникову приходится волей-неволей выйти за пределы нашего мира в чужой, то есть когда он описывает военные эпизоды, происходящие за рубежом,— там Кожевников как раз и слабее, он чувствует себя менее уверенно, изменяет реалистической манере, высокому лаконизму письма и прибегает к условности, к риторике, к приподнятости тона. Видно, что старый мир он знает плохо, чувствует себя в нем как на незнакомой станции, ищет уже употребленных до него красок и выражений и снова легко вздыхает, как настоящий художник, лишь попадая в свою родную советскую среду.

Перед нами, таким образом, явление уже целиком сложившегося советского художника, для которого этот наш мир — единственно реально ощущаемый мир; и книга рассказов Кожевникова создает впечатление вполне уже рожденной как таковая, получившей какую-то давность времени, не чувствующей необходимости в эпитете «новая»,— советской литературы. Это очень большое, очень жизненное впечатление.

Бегло, но жизненно очерчены образы советских людей,— такими, как они есть.

Возьмем два рассказа, написанных в последние годы: «Воинское счастье» и «Мост».

В «Воинском счастье» кто-то другой рассказывает автору о разведчике Чекарькове: как он сидел на огромной сосне «в развилке», где устроил себе гнездо, и выслеживал немцев. «Немцы на лето по новому плану минное поле кантовали. Приказано Чекарькову вести наблюдение». Приходит Чекарьков к командиру, «на лице усмешка, глаз прищурен».

«— Товарищ командир, очень вас прошу, не пугайте вы мне моих немцев.

Мы понимаем. Чекарьков подает себя. Но все-таки обстановка. Приказываю:

— Доложите.

— Разрешите немцу хоть до кустиков прогуляться, получите удовольствие».

Немцы напарываются на переминированное Чекарьковым поле. Вот таким обыденным тоном ведется рассказ о замечательных делах мастера советской разведки, великого умницы Чекарькова, простого парня, мозг которого работает точнее и лучше, чем у Шерлока Холмса:

«...Глаз одних мало. Ум выдающийся требуется... Я вам журнал наблюдений Чекарькова покажу... Вот, к примеру, пишет: «Днем слышал звук пилы. Ночью — несколько пил. На рассвете снова пилили часа три, но чтоб кололи, слышно не было. Значит, не дрова заготовляют. А бревна. Бревна — значит, дзот новый строить собираются либо блиндаж. А в блиндаже кто жить должен? Вот то-то же... Пополнение ждут».

И слово за словом кратчайшими штрихами возникает образ человека, героизм которого — в непрерывном, неустанном внимании, внимании не за страх, а за совесть, внимании, которого никто проверить не может, «он один там и только совесть — и больше никого», но чувствуешь вместе с автором — на Чекарькова можно положиться, с ним нельзя пропасть. И когда образ ожил, горячее уважение родилось к человеку, вера, что есть они, Чекарьковы, много их,— тогда только, под самый конец рассказа, автор показывает вам и живого человека Чекарькова, только что отмеченного перед бойцами воинской почестью:

«Я следил за выражением лица Чекарькова, за его живыми глазами, в углах которых лежали усталые, напряженные, светлые морщинки, какие бывают только у снайперов и у летчиков. Что же касается... ораторской манеры Чекарькова, то она была не совсем складная: он все время держал руки по швам, глядел в одну точку, стесняясь встретиться с кем-нибудь взглядом».

Опять — признак большого мастерства — эта подмеченная маленькая, беглая черта,— стеснение встретиться с кем-нибудь взглядом у человека, месяцы проводящего в непрерывном напряженном глядении, одино-

ком глядении за врагом из засады. Детали портретов, создаваемых Кожевниковым, точны и психологически обоснованы, как эта.

Рассказ «Мост». Чтоб отвести внимание немцев от строящейся переправы, большой мастер столяр Григорий Березко, боец саперного батальона, вызвался со своими товарищами строить в другой стороне ложную переправу. Внимание врага они привлекли. Немец стал обстреливать фальшивый мост. «И стал подмечать Березко, что сам он дольше, чем нужно, задерживается на берегу... Он увидел, как Неговора, пугливо присев при взрыве снаряда, обронил в воду топор, а Нещеретний тюкал, не глядя куда, топором и портил хороший горбыль...» И Березко понял, что нужно сейчас, чтоб поднять настроение и спасти дело. Он приказал:

«— Бойцы, смирно! Здесь я командующий. Понятно? Фальшивый мост отменяю. Будем строить настоящий...

Будто нашли бойцы что-то очень дорогое, что считалось давно утерянным... Забыв об опасности, о страхе смерти, они начали сноровисто и уверенно укладывать толстые бревна...» Так был побежден страх смерти заменой труда вымышленного, труда для видимости — трудом настоящим.

От рассказа к рассказу раскрываются черты советского человека, воспитанные новым отношением к труду, новым отношением к долгу, к товарищу, к командиру и — главное — к своему месту в коллективе. В рассказах «Кузьма Тарасюк», «Декабрь под Москвой», «Катя Петлюк», «Сережа Измайлов» и других передается это особое ощущение радости от своего места среди многих, если удалось занять его, ощущение требовательного суда над собой — глазами коллектива,— и подтягиванья себя в уровень занятого места — теплое счастье одобрения тебя коллективом, муки от неуважения им тебя.

Вот первый рассказ в сборнике «Март — апрель». Читатель помнит, какою весеннею свежестью повеяло на него от этой вещи, напечатанной в «Правде». История двух людей — капитана и радистки, прыгнувших со

специальным заданием в тыл врага и пробирающихся обратно к своим. На исходе зима,— талый снег, вода, голые деревья; на исходе силы,— он ранен, у нее отморожена нога, оба голодны, есть нечего,— едят суп из растопленных льдин с крошинками последнего сухаря и с мясом подстреленного грача. Когда кажется — они у предела пути, но и у предела сил, капитан в поисках дороги замечает новый вражеский аэродром, «хорошо устроенный». Карта у них размокла, низкая облачность скроет линейные ориентиры, значит — пеленгом должна служить их рация... Иными словами, они должны притянуть на себя наших бомбардировщиков, чтобы помочь им найти вражеский аэродром. Но радистка не уступает своей рации капитану, она идет на подвиг сама. И совершает этот подвиг.

Не замедляя действие рассказа, Кожевников умеет с большим художественным чутьем, тонко и точно вести психологический рисунок. Вот рассказ «Любовь к жизни». Там летчики достают для своего раненого и затосковавшего товарища рассказ Джека Лондона «Любовь к жизни», который нравился тяжело больному Владимиру Ильичу. Книжку принесли раненому летчику в госпиталь. Летчик «выкарабкался». Но не от книжки. Выздоровев, он рассказал: «...Я ее прочесть не мог тогда: голова очень горела. Но вот о Ленине я думал. Как он тогда лежал, мучился... и только о жизни думал. Не о своей — о нашей, о жизни всех нас. И стала она мне, моя жизнь, после этого необыкновенно дорогой».

Нельзя не сказать два слова о скупой, но выразительной характеристике внешнего мира, обычно занимающей у Кожевникова две-три строки:

«Фронтовые дороги гудели низкими голосами, как басовые, гигантские, туго натянутые струны, от идущих по ним бесконечных колонн» («Два товарища»).

«Березовая роща, иссеченная осколками, стояла совсем прозрачная. Стеариновые стволы деревьев резко выделялись в фиолетовых сумерках» («Мера твердости»). «Белые деревья роняли на белый снег легкие голубоватые тени» («Григорий Кисляков»). Мир возникает пятнами, звуками, ассоциированными с обстановкой рассказа, с действием, производимым человеком.

Снег и влага передаются описанием отяжелевших валенок, мороз — затвердением и звоном этих валенок.

В чем школа мастерства Кожевникова? Мне думается—в долгой, напряженной и честной работе с «натуры», в том ее смысле, как понимают это живописцы. Натура, живая натура во всем — и в типаже, и в происшествии, и в месте действия. Рассказы Кожевникова не выдуманы, не сочинены. Но уменье написать «натуру», отобрать основное в ней, вычеркнуть все лишнее, никогда не скупиться вычеркивать — это трудная и настоящая школа искусства.

1946

ОЧЕРКИ В. ПОЛТОРАЦКОГО[1]

I

Одному докладчику сказали как-то: «Вы замечательно выступали, у вас необыкновенный дар слова!» Докладчик огорченно ответил: «Вот если б вы сказали, как замечательны и необыкновенны люди и факты, о которых я говорил,— тогда, значит, действительно я хорошо выступил». Передать правду в искусстве не так-то легко. Между правдой жизни и пером писателя лежит его авторское «я», его литературная манера, и надо, чтоб эта манера приблизила правду к читателю, а не легла помехой между читателем и ею.

Небольшая книга очерков-рассказов В. Полторацкого «В дороге и дома» написана с тем большим искусством, с тою высокой скромностью художника, когда вам кажется, что с вами говорит сама жизнь, и, закрыв книгу, вы думаете не об авторе, не о форме, не о манере художника,— вы глубоко задумываетесь над всем тем, что он перед вами раскрыл. Казалось бы, так много и часто писалось об этом! Послевоенная советская быль,— дороги войны, ожившие для мира; встречи с фронтовыми друзьями; неяркий родной пейзаж средней полосы России, Владимирского Ополья, Волги,

---

[1] В. Полторацкий, В дороге и дома. Изд-во «Известия», 1950.

Украины; Париж и провинциальная Франция глазами советского газетчика-фронтовика... Но вы читаете и оторваться не можете; с каждой страницы книги веет на вас чем-то удивительно свежим и завораживающим. И дочитав, вы начинаете думать.

Вы думаете о советском человеке. Как вырос он и как еще мало мы его знаем! Вот рядовая пожилая колхозница. Она перекинулась словом с забежавшей к ней на дом соседкой о том, что какой-то шофер поленился лишний раз съездить за калийными солями... Калийные соли — это ведь химия; как она их запомнила, не перепутает ли с чем-нибудь другим? Колхозница обижается: «Да что вы, неужели я перепутаю те же калийные соли с какой-нибудь аммиачной селитрой? Какой же это колхозник, если в таких вещах разобраться не может? Мы ведь учимся. Я вот, хоть и пожилая, а тоже в кружок ходила. Да и дети в доме. Один семилетку кончил, другая на агрономических курсах была. В семье-то теперь разговоры другие...»

Вот старик чабан на берегу Сиваша. Он рассуждает о своей профессии: «Нынче чабан не просто пастух. Он и ветеринарию знать обязан и с техникой должен быть хоть немного знаком. А как же? Возьмите простое дело — стрижку овец. Она у нас электрифицирована. Наши молодые чабаны, как правило, семилетку окончили».

II

Чувашия... Кажется, не было в царской России ничего более бедного, грязного, отсталого, чем чувашская деревушка. Годами не заглядывал посторонний человек в такую деревушку, десятками лет не выезжал из нее чуваш дальше своего клочка поля. Из деревни Нижние Кибикси если и попадал кто в прежнее время в город, то только «в побор за милостыней». Теперь послушаем секретаря партийной организации деревни: «А в нынешнем году... по командировкам колхоза один человек от нас выезжал в Москву на предмет покупки автомобиля; двое ездили в Казань за электрическими лам-

почками и изоляторами; один за стеклом в город Горький; человек пятнадцать — в Чебоксары по всяким общественным надобностям. Это — я повторяю — по командировкам колхоза. Сюда, например, не входят учителя, которые, кстати сказать, вышли из наших же деревенских... Стоит взять и другую сторону. Раньше в деревню к нам приезжали, скажем, урядник за недоимками да перекупщики. А в нынешнем году? Инженер-электрик — на строительство станции, председатель президиума Верховного Совета республики, три лектора, писатель, радиотехник, артистка. Да всех-то и не упомнишь...»

Со страницы на страницу проходят перед нами рядовые советские люди и сами говорят о себе. Они как будто не говорят ничего неожиданного для нас, ничего нового. Но это новое налицо, и оно-то и захватило нас. Тонкое мастерство очеркиста оттеняет в приводимых речах два-три слова, одну-другую фразу, и факт предстает перед нами под таким неожиданным углом, что непременно задумаешься, непременно подметишь, чего раньше не подмечал, что как-то не приходило раньше в голову. Колхозницы учатся, это все знают; дети колхозников учатся и кончают высшие учебные заведения, это тоже все знают. Но «дети в доме» — те самые дети, что учатся в школах и вузах; и «в семье-то теперь разговоры другие»,— эти два замечанья, оброненные как бы мельком, сразу переводят знакомое в новое. Отдельные факты предстают в связи друг с другом, возникает новое осмысленье их, пониманье их взаимодействия. И так мало сказано от автора, только верно подслушано и передано, что̀ сказала старая колхозница,— передано в скупой, совершенно точной жизненной интонации. Или с чабанами,— кто не знает, как выросли чабаны; кто не знает, что у нас механизируются многие процессы — доенье, стрижка. Но когда сам чабан рассказывает о своей профессии, соединяя электрострижку с повышением общей грамотности,— вы опять видите отдельные факты в связи, видите, как один факт неизменно вытекает из другого: повышается и усложняется техника — повышается и расширяется образование работника.

Сопоставляя факты не от себя, а словами и речами самих работников земли советской; давая людям говорить и высказывать вещи, которые они знают о себе лучше, чем мы о них; убирая из поля зрения читателя свое авторское «я»; нигде ничего не подчеркивая жирным шрифтом, восклицаниями, восторженными эпитетами,— Полторацкий добивается яркого выражения главной своей темы. Он показывает нам живых и полнокровных советских людей во всем объеме их новых духовных интересов через показ того, что взаимодействует между этими людьми, соединяет их, определяет их рост,— то есть через новую советскую среду. Приезжающие в далекую чувашскую деревушку и уезжающие из нее по делам люди — это уже не только биография отдельных работников, это явление новой среды. Колхозник, переписывающийся с академиком; поколение чабанов, окончивших семилетку; дети, перестроившие домашний быт, положившие начало новым разговорам в семье; хлеборобы, отвечающие на вопрос: «каков будет урожай» не по старинке — «что бог даст», а словами: «По нашей бригаде запланировано столько-то»,— это явление новой советской среды. Когда простая уборщица колхозной конторы говорит о перепланировке села: «Да вы подумайте, разве это культурно? Перед правлением у нас все-таки скверик разбит. Летом левкои, астры, анютины глазки сажаем, а двадцать шагов стойдешь от скверика и в коровник упрешься»; когда простой колхозный паренек говорит о себе, что он играет в шахматы «в силу второй категории»,— профессиональным термином шахматистов,— то это не показатели роста отдельных людей, это показатели роста всей нашей колхозной среды. И в умении дать почувствовать это, в умении связать отдельные факты на широком общем фоне, осмыслить новое на более высокой ступени сознания,— огромное достоинство простых и прекрасных очерков Полторацкого. Читая их, мы думаем не только о том, что в них сказано. Мы невольно с благодарностью задумываемся и о тысячах проводников советской культуры, ежедневно и ежечасно свыше трех десятков лет делавших и делающих свою незримую воспитательную работу,— о нашем радио, таком непо-

хожем на крикливые, рекламные, коммерческие радио стран капитализма; о наших сельских школах, библиотеках, избах-читальнях, наших документальных научно-технических фильмах; газетах, прочитываемых вслух на станах, в цехах, в обеденные перерывы; культвагонах, въезжающих на двухтысячеметровую высоту горных кавказских кочевок; научных конференциях, проводимых в былой захолустной деревушке; редакции журнала «Шахматы в СССР»; добровольных обществах спорта, туризма, альпинизма и многом множестве других учреждений и мероприятий, всегда связанных с общим повышением образования, с расширением духовных интересов людей. Ими выковывалось и выковывается то большое и целое, вне которого,— как кристаллическому зародышу вне насыщенного раствора,— нет изолированного роста человека: выковывается культурная среда.

Думается, многие литературные неудачи в показе советских людей вытекают из неумения дать характер в его взаимодействии со средой, из неуменья описать новую советскую среду в целом. А ведь только в ней и с нею до глубины раскрывается человеческий характер.

Успех очерков Полторацкого, сумевшего показать через образы людей всю выросшую советскую культурную среду,— в этом отношении очень поучителен. Недаром ведь при всей внешней безыскусственности, при всей скромности этих очерков,— они легко и естественно приближаются к художественному рассказу. И лучшие из них, такие, как «Старый бакенщик», «Настоящая парижанка»,— это подлинные маленькие новеллы.

1950

«РАЙОННЫЕ БУДНИ» В. ОВЕЧКИНА

Идет дождь. Не просто идет, а сыплет «в окно крупными каплями... будто щебнем». В кабинете райкома разговаривают: второй секретарь Мартынов и лучший в районе председатель колхоза Демьян Опенкин. Говорят об уборке, о том, что в некоторых колхозах еще не убран хлеб, о том, в чем же секрет хорошей работы колхоза, где председателем Опенкин, уже полностью рассчитавшийся с государством: колхозы рядом, и земля такая же, погода такая же, люди как будто такие же, а все же из года в год одни выполняют норму, другие не выполняют, одни идут в гору, другие под гору... Так начинается новая повесть или быль Валентина Овечкина «Районные будни»[1]. Начав ее читать, вы с первой страницы ловите себя на странном чувстве, редко-редко возникающем сейчас над современной книгой: на исчезновении грани между искусством и жизнью, книгой и действительностью.

Дождь за окном,— да ведь и сейчас у нас дождливая осень, какой не упомнишь! Уборка не закончена,— да ведь и сейчас в Московской области, скажем — в Каширском районе, стоит кое-где нескошенная рожь, и нельзя послать в поле комбайн: не возьмет ее, мокрую. Рядом все уже сделано, свезено на элеватор, а

---

[1] В. Овечкин, Районные будни. «Новый мир», 1952, № 9, стр. 204—221.

у соседа рожь под дождем, да и та, что скошена, не обмолочена, не убрана, мокнет И вы со вспыхнувшей острой заинтересованностью, с житейским волненьем, поминутно перескакивая от читаемого к собственным мыслям и впечатленьям, переворачиваете страницу за страницей (их так немного! всего-навсего восемнадцать!), ища ответов на свои же неразрешенные вопросы, надеясь найти секрет, открытие, помощь, озарение,—и с каждой новой страницей находя и находя их...

А ведь все в этой небольшой вещи необыкновенно просто и обыденно. В десятках наших романов писалось как будто на ту же самую тему и ответы давались как будто те же. Что же здесь, у Овечкина, нового, заставляющего забыть о книге и видеть перед собою раздвинутые грани жизни, широкий простор действительного, невыдуманного мира? Так стоишь перед портретом, где мастер схватил и запечатлел полное бытие человека. Так слушаешь симфонию, где говорит с человечеством язык подлинной страсти, подлинной мысли. Это — правда, высокая правда, увиденная и отраженная искусством.

Восемнадцать страниц повести почти сплошь, кроме одной-единственной, состоят из разговоров; сперва говорят второй секретарь Мартынов и председатель колхоза; потом в разговор вступает неожиданно приехавший, не досидев своего отпуска на курорте, первый секретарь Борзов; потом к ним присоединяется председатель райисполкома Руденко; а в конце — разговаривают жена первого секретаря Марья Сергеевна и второй секретарь Мартынов, которого она, в отсутствие мужа, позвала к себе чай пить. Почти нет действия, но действует с удивительной силой все. Найдены, отобраны, подслушаны абсолютным слухом художника правильные слова, правильные обороты речи, правильное содержанье слов у каждого из собеседников. Вы читаете их разговоры глазами, а слышите ухом интонацию и даже можете представить себе звук и тембр голоса каждого из говорящих,— до такой степени жизненно верно схвачены и переданы характеры. И главное, что вас подкупает и держит,— это неожи-

данная смелость в трактовке центрального образа повести, первого секретаря Борзова.

Он возникает вначале на привычном трафарете, какой стал у нас обязательным для лепки положительного характера. Уехал на леченье скрепя сердце; заставил жену ежедневно посылать ему вырезки из газет со сводками, чтоб и на отдыхе следить за ходом уборки в своем районе. Но не усидел, не долечился: «Правда» трижды в передовицах помянула их область как отставшую. Приехав, он тотчас же, как с поезда слез, отправился на элеватор проверить, как возят хлеб. И с элеватора тоже не домой, а в райком. И в райкоме — сразу сел за письменный стол, пересмотрел сводки, мгновенно нашел «выход из положенья». Вот он перед читателем: еще не очень здоров, желтоватый цвет лица (видно, печень), но в тоне, в энергичном словаре, краткости, быстроте решений, во внешнем облике — длинная, чуть не до пят кожанка, крепкий, хозяйский шаг — есть что-то армейское, и он действительно был политруком в полку. Сразу припоминаются герои советских романов, похожие на него,— как они демобилизовались, приняли колхоз или район в тяжелом положении, в разрухе, начали его вытягивать и вытянули. Но это сравненье приходит на мгновенье и тут же забывается. Дело в том, что энергичного Борзова почему-то не очень ждут в районе и приезд его раньше срока никого не радует. Между ним и вторым секретарем тоже нет согласия; больше того — расхожденье, такое острое, что и близкие и дальние советуют: разъезжайтесь вы работать в разных районах!

Второй секретарь, Мартынов, отнюдь не герой. По сравнению с Борзовым он даже несколько мямля: в разговоре больше советуется, чем указывает, часто говорит «не знаю», не сразу разбирает пришедшие с утра телеграммы. Давно не стрижен, какая-то несерьезная шевелюра (кольцами на висках), «с поджарой, немного сутулой, несолидной фигурой». В райком работать пришел из редакции районной газеты. Борзов говорит про него: «Рвется к власти, авторитет в организации завоевывает, хочет выжить меня отсюда», а

Мартынов говорит про Борзова: «Да, я считаю, что партийная работа — не его дело. Постараюсь и в обкоме это доказать». Действие повести, развивающееся из разговоров и в разговорах, и заключается в конфликте между этими двумя характерами.

Из году в год хорошие колхозы в районе выполняют норму, а плохие не выполняют. Из году в год, как придет время отчитываться перед обкомом, недодача хлеба плохими колхозами покрывается за счет лишнего обложенья хороших колхозов под разными предлогами: то под видом займов слабым колхозам (займов, которые никогда не возвращаются), то при помощи повышения «группы урожайности» для хорошего колхоза и т. д. Видимое выполненье нормы достигается уравниловкой, выведением средней цифры, под защитой которой плохие работники живут за счет хороших. Об этом и начался разговор у Мартынова с председателем лучшего колхоза Демьяном Опенкиным. Демьян все сдал и государству и натуроплатой; но он знает, что с него опять потянут. А Мартынов, отвыкший за время отсутствия первого секретаря от борзовских методов, хоть и нерешительно,— пытается свернуть с проторенной дорожки: пусть, наконец, потрудившиеся колхозники получат богатые трудодни, как заслужили; пусть, наконец, лодыри почувствуют, подтянут животы, возьмутся за ум; надо добиться, чтоб рассчитались с государством те, у кого еще хлеб не убран... Опенкин слушает и не очень-то верит. И вот приезжает восвояси Борзов. Он давно нервничал, был неспокоен, еще когда путевку получил. Ему давно мерещатся козни и подкопы. Осторожный человек, председатель райисполкома Руденко говорит о нем ночью, после бюро, идя домой с Мартыновым:

«— Ему, Илларионыч, из кожи вылезти, а хочется добиться, чтоб в первую пятидневку по его приезде хлеба вывезли раза в два больше, чем при тебе возили. Чтоб в обкоме сравнили сводки: вот Мартынов давал хлеб, а вот Борзов!.. Он и в санаторий уезжал с неспокойной душой. Как это вдруг обком перед самой уборочной отпустил его лечиться? Тебе больше доверия, что ли?..»

И Борзов начинает действовать по приезде. Он распекает Мартынова за разгильдяйство. Не резкостями, не ругательствами; очень тонко подслушал и передал Овечкин ту особую, годами партийной работы выработанную речь, какую сразу отличишь по ее внешней сдержанности и видимому спокойствию тона от вскипающего негодованьем, бурного лексикона хозяйственника или специалиста. Но сколько тонких уколов можно спрятать под спудом этой спокойной, привычно сдержанной речи партийного работника! Борзов, как я выше сказала, мгновенно находит выход из положенья. Хлеб надо сдать государству тотчас, без околичностей, без философии. Как сдать?

Узнав от Мартынова, что три лучших колхоза уже рассчитались полностью, он смотрит на него «с сожалением»:

«— Так и председателям говоришь: вы рассчитались?.. Да, вижу, правильно я сделал, что приехал. Сколько у них было? Так... Комиссия отнесла их к седьмой группе по урожайности. А если дать им девятую группу?..

— Самую высшую?

— Да, самую высшую. Что получится? Подсчитаем... По девятой группе с Демьяна Богатого — еще тысячи полторы центнеров... Да с «Зари» центнеров восемьсот. Да с «Октября» столько же. Вот! Мальчик? Не знаешь, как взять с них хлеб?»

Мартынов убежден, что Борзов разваливает колхозы; он пытается объяснить, на чем надо строить политику при выполнении плана. Но Борзов, тщетно прикинув так и этак, иронически произносит: «По-ли-тики!» Хлеб негде взять, кроме крепких колхозов,— а они о политике...

«А если без политики выполнять поставки, так и секретари райкомов не нужны. Каким-нибудь агентам можно поручить»,— отвечает ему, не сдаваясь, Мартынов.

Спор, который ведут они, уже решен нашей партией на XIX съезде партии. В докладе ЦК сказано: «Министерства... не принимают должных мер к выполнению плана каждым предприятием и вместо этого ча-

сто перекладывают задания с плохо работающих предприятий на передовые. Стало быть, плохо работающие предприятия живут за счет передовых предприятий». И дальше, о сельском хозяйстве, про необходимость «вводить в колхозах более прогрессивную систему распределения доходов»,— чтоб поощрялся хороший работник и не сидел на его горбу лодырь. Но спор между Мартыновым и Борзовым не может быть покончен в одну минуту, потому что «должные меры к выполнению плана каждым предприятием», а здесь — каждым колхозом, разваливавшимся годами,— не найдешь и не обеспечишь в один день. Способны ли Борзовы обеспечить и найти эти «должные меры»?

Черта за чертой — складывается перед нами облик первого секретаря райкома. Его недаром встречают из отпуска без особой радости. С ним трудно. Партийного руководителя представляешь себе в идеале, как дети представляют родителей,— живущим для них и через них; гордость его — успехи выращенного им коллектива; работа и труд его — в воспитании кадров, в помощи им, в поднятии и подготовке их. А Борзов не только не видит радости в работе с людьми и над людьми, но задает окружающим его людям огромную работу в отношении себя самого, первого секретаря. Сколько энергии тратится понапрасну на усилия ужиться с ним, убедить его, хитрить с ним, спорить с ним, подхалимничать перед ним, бороться с ним. Кажется, все силы бюро направлены на эту истощающую, унизительную работу «преодоления» скверных черт характера Борзова, чтоб, несмотря на них, все-таки успеть кое-что сделать в районе! Вот и трафаретный герой романов, «приехавший, увидевший и победивший»!

Жена Борзова, Марья Сергеевна, бывшая знатная трактористка Маша Громова, а сейчас располневшая районная служащая на чужой для нее и малознакомой должности,— тоже хотела бы, чтоб Мартынова, вечно не ладящего с ее мужем, перевели в другой район. Но на душе у нее неспокойно. В чем же все-таки корень этого разногласия? И чтоб узнать причину, она приглашает мало ей знакомого Мартынова попить чайку. Муж, которого она зовет — «мой-то, товарищ

Борзов»,— в отсутствии. Марья Сергеевна разоделась для гостя, приготовила ужин, вино. И как мало похожа эта встреча на что-либо, хоть отдаленно напоминающее завязку романа!

Два советских человека, два большевика встретились наедине, узнали кое-что из прошлого друг друга. Для Мартынова новость, что Марья Сергеевна — это бывшая Маша Громова. Для нее новость, что, «литературный человек», Мартынов — сам в прошлом был председателем колхоза. Но, узнав, оба они — словно шлюзы приподняли,— принялись отводить душу друг перед другом, делиться накопленным, продуманным, наболевшим.

Замечателен этот разговор, в котором разоблачение Борзова происходит хотя незаметно и как бы между прочим, но до конца. Замечателен той сокровищницей человеческого опыта, мыслей, выводов, наблюдений, которая приоткрывается лишь в минуту полной откровенности, полной искренности. Как полезно было бы выслушать все это тем, кто узнает обычно о делах, событиях и людях в районе по цифрам и докладным запискам! Оба они говорят, говорят, минутами — почти и не слушая друг друга, каждый о себе и для себя, словно длинными монологами, говорят внешне непоследовательно и врозь, а получается полноводный поток глубокого внутреннего взаимопонимания.

И в этой с виду бессвязной, ведущейся монологами беседе Мартынов вдруг нащупывает сам для себя ключ к характеру Борзова, к пониманью, почему это вредный, неподходящий для роли партийного руководителя характер: Борзова народ б о и т с я! Не самого Борзова боится, а методов его руководства: ни за что ни про что разругает, не заметит и не похвалит ничего хорошего, затруднит вместо помощи... Можно бояться справедливого человека, потому что он строг; но это — хорошая, подтягивающая, стимулирующая боязнь. За справедливым человеком ничего не пропадет, от него и вина не укроится, но и подвиг не спрячется. Но боязнь Борзова — страшная боязнь. От нее опускаются руки у работящего, затухает мысль у творца, костенеют, тормозятся, связываются производительные силы кол-

лектива. Все равно — при Борзове, при борзовых не дадут сделать хорошее дело, не выйдет ничего толком, так уж лучше и не начинать.

«Страшные вещи ты говоришь»,— произносит Марья Сергеевна в раздумье, когда портрет Борзова, самовлюбленного, самолюбивого, ревнивого к славе, к власти, не прислушивающегося к народу и заносчиво отвергающего всякую поправку, всякую критику, идущую от народа, когда этот портрет понемножку дорисовывается перед нею не только Мартыновым, но и ею самой.

Валентин Овечкин скромно назвал свои восемнадцать страничек записью с натуры. Но это — целостное, большое, смелое и умное произведение, ставящее важную для нас проблему кадров и решающее ее в разрезе «районных будней» — высокохудожественно и правдиво. Долго не уйдут из памяти читателя эти страницы, будут жить с ним, помогать ему разбираться в людях, остерегать от неверных решений, пробуждать охоту и силу к борьбе за верные. И разве сделал бы Овечкин больше, если б вместо этих острых и действенных восемнадцати страниц написал 180 или даже 1800, поставив под их названием словечко «роман».

1952

«ТЕГЕРАН» Г. СЕВУНЦА[1]

Несколько лет назад появилась хорошая книга Мирзы Ибрагимова «Наступит день», где с большой художественной силой показано, как от бесправия и нищеты, снимаясь с земли, уходя в город, скатываясь со ступеньки на ступеньку, теряя друг друга в городском многолюдье, постепенно гибнет крестьянская семья в Иране. Сейчас вышел из печати двухтомный роман Гарегина Севунца (почти тысяча страниц!), где ярко и увлекательно рассказывается о происках империалистов в современном Иране.

Роман Севунца охватывает сравнительно небольшой отрезок времени,— с усиления Гитлера в Германии и подготовки второй мировой войны — до Тегеранской конференции трех великих держав (ноябрь — декабрь 1943 года) и последующего изменения иранской правительственной политики. Но небольшое время, охваченное в романе, перенасыщено огромным количеством фактов и событий. Севунц разворачивает перед читателем широчайшее полотно. Мы видим молодой Тегеранский университет и его разнохарактерную профессуру, от передовой до невежественно-реакционной; студенчество, ведущее борьбу и формирующееся в этой борьбе; рост рабочего класса, молодой Иранской ком-

[1] Г. Севунц, Тегеран. Кн. I и II. Изд-во «Советский писатель», М. 1952.

партии; острые социальные противоречия в Иране, от страшной, беспросветной нищеты, ютящейся в ямах, питающейся на юге страны сушеною саранчой и финиковыми косточками,— до сказочной роскоши шахских сатрапов; жалкую полуколониальную экономику, основанную на зверской эксплуатации крестьянства и отдаче природных богатств в руки концессионеров; борьбу и столкновения «сфер влияния», а проще говоря — интересов фашистской Германии, Великобритании и Америки, столкнувшихся на дележе добычи; страшное правление самодура Реза-шаха, способного на расправу со своим противником методами какого-нибудь Санджара и других деспотов XI—XII веков.

Хотя роман назван «Тегераном», но автор ведет читателя по всей стране, показывает ему Абадан, где расположилась англо-иранская нефтяная компания; гилинские леса с партизанами и разбойником Шир-Бахрамом; Исфаган, Тавриз... Но, пожалуй, самое интересное и яркое в романе — это разоблаченье той странной смеси европейского и азиатского, которую представляет собою политика империалистов в Иране в указанные выше годы (1933—1943), опирающаяся на продажных шахских министров и темные силы иранской правительственной машины. С этой стороны «Тегеран» Севунца представляет собою чтение на редкость поучительное и захватывающее.

Роман нельзя назвать в строгом смысле слова «историческим»: имена в нем изменены, события несколько передвинуты. Но под условными именами скрываются реальные лица, а соотношения общественных сил, политика и экономика Ирана схвачены и отражены автором правдиво.

Три империалистических державы «обжились» в Иране в лице своих «советников» и «миссий». Англичанин Криппс чувствует себя здесь уже совсем как дома. Он стал похож на иранца — бронзовым загаром, вкусами, образом жизни; ему не нужен переводчик: он отлично владеет языком. За ним — целых три пятидесятилетия постепенного проникновения английского капитала в Иран, в результате которого, как Владимир Ильич писал еще в 1919 году· «Англия забрала Пер-

сию»[1]. Но старому хозяйничанью Англии в Иране чинят помеху новые «боссы»: американский «советник» Бентон, внешне любезный и даже слегка легкомысленный любимец дам и детей, внутренне беспринципный и бесчеловечный; и по-немецки тяжелый и медленный на слова посланец «фюрера» Мейер. Оба они стремятся спихнуть друг друга и урвать свой «шерсти клок» с растерзанного тела Ирана, зарятся на северную нефть, на ископаемые, на стратегические дороги и порты.

Методы, какими укрепляют свою власть в Иране империалистические группы, заключаются в опоре их на тех или иных приближенных шаха — министров, премьера, начальника тайной полиции и т. д. Симпатии этих «приближенных к шаху» лиц — покупаются открытыми взятками, обещанием высоких постов в будущем, акциями в концессионных предприятиях. Перед читателем проходит целая галерея больших и малых «квислингов», предателей своей родины,— трех страшных братьев Зехтаби, завладевших министерствами и печатью, прокурора Намвара, начальника тайной полиции Хосрова Хавара, всевозможных более мелких акул вроде ректора университета доктора Восухи или невежественного профессора Корани. Люди, стоящие во главе правительственного аппарата Ирана, оказываются, таким образом, разделенными пропастью; каждый из них охвачен собственным интересом, связанным с той или иной империалистической державой. Министр Зехтаби предан английскому капиталу; начальник тайной полиции — американскому, доктор Восухи — Гитлеру. Жены их тоже вовлечены в эти интересы. Путем дорогих подарков, разжиганья самых низменных инстинктов и шантажа — иностранные советники умеют окутать их страшной сетью и сделать своими шпионками. Отдельные честные люди вроде либерального министра Бинан-заде, стремящиеся освободить свою родину от иностранной зависимости и поднять национальную промышленность, тонут в этом болоте интриг и теряют свои посты. Продажная служба разным хозяевам превращает страну в хаос, где «все может слу-

---

[1] В. И. Ленин, Сочинения, т. 29, стр. 474.

читься», где закон все более и более обессиливается, а бесправие теряет даже тот старый контроль древних традиций и обычаев, за которыми прятались от него и подчас находили спасение его жертвы. Если захотеть определить точно, что же происходит в Иране в результате этой «игры англо-американских интересов», то невольно напрашивается вывод: да ведь это возврат к средневековью! Кичащийся своим прогрессом империализм путем колонизации не только задерживает экономическое развитие захваченной им в свои тиски страны, но и отодвигает ее политическую форму на пройденные ступени, к раннему средневековью.

В самом деле, даже в кровавое царствованье Реза-шаха под напором народных масс и передовых персидских людей удавалось вырвать кое-какие уступки у деспотизма. Старая феодальная империя, глубоко отсталая в семье европейских народов, начинала капитализироваться, поворачиваться к будущему. В 1935 году женщинам запрещено было носить чадру; в 1934 году был основан первый иранский университет в Тегеране, а в 1937 году — открылась Академия наук. Сдвинулась национальная промышленность — начата разработка каменного угля в Эльбурзских горах, строительство своего медеплавильного завода, металлургического завода, сахарных, хлопкоочистительных, табачных фабрик. Было прижато темное, глубоко реакционное духовенство, а главарь мусульманской оппозиции фанатик Модаррес арестован и убит. Средневековье отступало перед неизбежной данью эпохе,— стремленьем к централизации власти. Усмирялись отдельные феодалы, чувствовавшие себя царьками в своих вотчинах, подавлялись восстанья кочевых племен и народностей, населяющих Иран. Все это были элементы прогресса для старого Ирана.

Как же относились к попыткам централизовать власть в разношерстной средневековой стране ее цивилизованные англо-американские советники? Мы знаем, что англичане помогали курдам, лурам и другим племенам мешать этим попыткам, вооружали эти племена, подбивали их на восстание. Тактика англичан в коло-

ниальных странах — «разделяй и властвуй» — самым широким образом применялась в Иране.

Как отнеслись «цивилизованные советники» к стремленью Ирана создать национальную промышленность, построить собственные рудники и заводы? Империалисты срывали и срывают строительство этих предприятий.

Первое достоинство романа Севунца, написанного в увлекательной, почти «приключенческой» форме, и заключается в том, что он подводит читателя к серьезному выводу, подводит всем разворотом ярких картин, быстро движущихся событий, новизной и фактической достоверностью материала: к выводу о глубочайшей не только экономической, но и политической регрессивности той роли, которую играет империализм в колонизируемых им странах. Этот вывод, разумеется, не нов. Но важно увидеть его на фактах, в действии, в портретной галерее участников, со страниц художественного произведения; важно не только понять его теоретически, в уже готовой формуле, а и вывести его самому на основании ярких образов и событий. Когда-то, на заре своей деятельности, капитализм «капитализировал» колониальные страны и, тяжко эксплуатируя, все же пробуждал из состоянья родовой, патриархальной спячки. Сейчас империализм, как ни парадоксально это звучит, мешает отсталым народам «капитализироваться», он не только не дает им толчок для политического развития, но, наоборот, далеко отодвигает в прошлое, гонит их экономически и политически назад в средневековье. Материальные ценности, которые он в них ввозит, оказываются таким же обманом, как гнилое зерно, проданное голодающей Индии Америкой.

В романе Севунца ярко показан тот «таинственный» остров, куда англичане никого для контроля не пускали,— место добычи южной нефти. Ужасающие условия труда, антисанитарные, тяжкие, без всякой попытки облегчить, механизировать,— ведь труд человеческий здесь так дешев, что он в десятки раз дешевле машины.

В романе показано, как перс, передовой министр Ирана, пусть еще робко, но хочет выполнить свое право

контроля над английскими концессионерами, скрывающими от него истинные размеры добычи нефти, и посылает в Абадан члена контрольной комиссии, образованного иранского инженера. Но англичане через своих слуг, продажных работников концессии, сперва водят иранского инженера за нос, а потом бросают его в тюрьму.

В романе показано, как в Иране, хоть и робко, да пытаются раскрепостить женщину. Но цивилизованный американец Бентон делает из снявшей чадру иранки — шпионку, а сестре ее, подозреваемой в службе на пользу Англии, преспокойно посылает рукою продажного иранца, в самый день ее свадьбы — пулю в грудь.

В романе показано, как в Иране, хоть и слабо, но борются с феодальными восточными обычаями, располагающими к лени и бездействию,— с тюфяками вместо стульев, скатертью на полу вместо стола. Но когда реакционер-феодал приглашает американца Бентона втихомолку насладиться этими дедовскими обычаями и вместо стула — «возлечь» на тюфяк, Бентон соглашается с восторгом: «Я очень люблю восточный комфорт!»

Лучшие министры Ирана, хоть и полумерами, все же хотят обуздать реакционное духовенство. Но посланец фашистской Германии, по примеру кайзера Вильгельма, который якобы принял мусульманство,— провозглашает «ислам» самой близкой религией для немецкого сердца.

Все, что ведет к отупению, вырождению, разделению, ослаблению, все, что задерживает прогресс, все, что помогает ограбить и подчинить себе страну,— нравится в этой стране империалистам. Американец не моргнув глазом взирает на бесчинства провинциального сатрапа, приказывающего раздеть донага захваченную им девушку и, привязав на осле — отправить ее на позор перед всей деревней. Но зато как яростно возмущается тот же американец, и как в этом единодушны с ним другие империалисты,— когда дело касается революционного движения в Иране! Стоит только появиться честному, любящему свой народ, бескорыст-

ному революционному деятелю, как в травле его вся свора империалистов мгновенно объединяется со всем, что есть реакционного в иранском правительстве. Английские грузовики и танки, американские доллары, нацистские методы ночного взлома арсенала и вооруженья черносотенной молодежи — все пускается в ход, все отдается на помощь шаху для подавления народной революции. Но революция зреет, народное сознанье проясняется. Самые простые цифры могут тут много рассказать нам. В декабре 1950 года под «Стокгольмским воззванием» подписались свыше 500 000 иранцев. В ноябре 1951 года под «Обращением Всемирного Совета Мира» подписалось уже около двух миллионов иранцев.

И второе достоинство романа Севунца в том, что автору удалось отразить рост сознательности иранского народа в годы 1940—1943, крепнущую силу революционного протеста против нищеты, угнетенья, эксплуатации.

Положительный герой, Шэмс Азади, при всей условности имени («Солнце свободы») — реальная личность. Он удался Севунцу. Это — настоящий передовой иранец-коммунист, ясный и честный мыслитель, сохранивший в то же время глубоко национальный облик и все своеобразие восточной иранской речи. Он хорошо пользуется ею для агитации, для просвещения народа. И слово его доходит до народного сердца. Лучшие места романа — это те, где доктор Азади ведет пропаганду, разговаривает в классе с учениками или где автор характеризует своего героя. Речь самого Севунца, большею частью условная, как в приключенческих романах, здесь становится образной и теплой. Вот Азади поговорил со слепою старухой:

«Эта слепая на оба глаза, старая женщина всю жизнь отсеивала зерна мирских забот, лишений и скорби, но она не знала тайны их зарождения и развития. Подобные люди любят чистоту мысли, до конца сказанное правдивое слово. Азади... видел, как от этого его слова... разглаживаются морщины на старом лице, как оно озаряется светлой улыбкой. Казалось, старуха вот-

вот откроет навеки померкшие глаза и скажет: «Спасибо, сын мой, ты вернул мне зрение!»

Вот сам автор характеризует Азади, как педагога ремесленного училища: «Большую часть своего времени, забывая об отдыхе, он старался проводить с учащимися. Не было среди них никого, кто не занимал, не интересовал бы его. В каждом из них он видел будущего гражданина своей родины, и ему не терпелось заранее разглядеть, каков же он будет, этот будущий гражданин, какие у него способности, сможет ли он принять участие в борьбе за освобождение своей родины».

В романе много сильных и живописных мест,— страшная зима в Тегеране, когда бедняки гибли от необычного мороза; описание нефтяных промыслов в Абадане; первые главы, посвященные событиям в университете и университетской молодежи, и другие.

Но есть и существенные просчеты. К недостаткам романа следует отнести, прежде всего, преобладание среди действующих лиц армян, хотя действие происходит в Персии; неоправданные длинноты, делающие рыхлой его композицию; условность многих персонажей, мешающая подчас читателю даже запомнить их,— например, образы Номвара и Ховара. Без ущерба можно было бы сократить конец в части, касающейся аптекаря Гарибяна, и убрать излишнее количество действующих лиц армян, побольше показав революционное движение самих персов. Есть эпизоды, где занимательность подавляет и превышает их социальную значимость, становясь самодовлеющей и напоминая сцены из всевозможных «Тайн испанского двора» и «Петербургских трущоб».

Роман переведен с армянского А. Садовским и Арусь Тадеосян. Перевод в целом хорош, и особенно надо похвалить переводчиков за сохранение иранского колорита, который ревниво соблюдает сам автор (обращенья «сарханг», «арбаб», восклицанья «вай», «бабам» и т. д.). Все же хочется сделать отдельные замечания переводчикам. Вульгарно звучит словечко «сплавить» (т. I, стр. 103). Фраза: «У света есть источник, у воды — исток, у благ — почва, у болезней — причи-

на» — переведена не совсем верно; под словом «блага» тут, как и во многих народных эпосах, например — в Калевале, подразумеваются злаки, хлеб, и лучше было бы перевести «у хлебного злака» (т. I, стр. 150). Пословицу никак не следует перелагать своими словами. У переводчиков на стр. 325 читаем: «Правильно говорится, что в разгар беседы всегда является молла: здравствуйте, мол...» Русский читатель тут даже не почувствует всей прелести этой восточной пословицы. В оригинале она звучит так: «В (самую) сладкую минуту разговора пришел молла и сказал: «здравствуйте!» (Сойбастын ширин вахстында молла гялди деди алла сахласын.) Страницы 332—333 и дальше поражают своим неожиданно сухим, газетным языком, не вяжущимся с общим стилем романа. Много торопливости и штампа во 2-м томе.

Но в целом — роман Севунца очень полезное, высокопознавательное и захватывающе интересное произведение.

1952

«ГОРЯЧИЙ ЦЕХ» Б. ПОЛЕВОГО

Вернувшись домой после очередного собрания, где докладчик жаловался на малочисленность у нас книг, посвященных рабочему классу (он их перечислил по пальцам), я раскрыла на ночь новый сборник рассказов Бориса Полевого «Горячий цех». Раскрыла — и читала до утра, пока не дочитала последней страницы.

Советский народ знает Б. Полевого как превосходного рассказчика, одного из лучших у нас. И совсем не удивительно, что, начав читать его книгу, вы уже не выпустите ее, не дочитав. В манере Полевого есть нечто от устной речи, когда — помогая себе мимикой, жестами, излюбленными словечками, передачей чужой интонации,— рассказчик обращается не к читателю, а к слушателю или кружку слушателей, посвящая их в какой-нибудь случай из жизни, во что-нибудь захватившее его самого за душу,— и вокруг не шелохнутся, боятся перевести дыхание. Эта жизненность передачи «на слух» роднит Б. Полевого с классиками рассказа, уберегает его от манерности и стилизации, говорит о силе его большой любви к людям и к жизни, о которой он рассказывает.

Уже одних этих качеств,— надо честно сказать, редких в литературе, потому что настоящих мастеров рассказа куда меньше, чем хороших романистов,— уже одних этих качеств было бы довольно, чтоб полюбить новую книгу Б. Полевого; но значение ее далеко этим не исчерпывается. Еще и еще раз, перелистывая ее страницы, я спрашивала себя, почему наши докладчики,

делая свои выводы, не замечают того, что лежит у них перед глазами, не учитывают уже созданного в литературе, не умеют в нем разобраться? Ведь сборник Полевого, охватывающий повести и рассказы за 15 лет (с 1938 по 1953 год) — это не только высокохудожественная проза о советском рабочем классе, но и настоящая, проблемная литература, будящая мысль, дающая вам масштаб для сравнений и оценок. Дочитав эту книгу, вы чувствуете себя освежившимся, очистившимся: вы побывали в той единственной в мире среде, подышали тем единственным в мире воздухом, где сами условия, сами человеческие отношения выковали и выковывают новый в истории класс, который Маркс назвал «могильщиком капитализма». Как это ни странно, мы часто, говоря о положительных качествах советского человека, забываем простейшую историческую истину, что ведь качества эти, воспитанные на производстве, должны быть именно такими, чтобы носитель их неизбежно, необходимо, в силу этих самых качеств, мог бы стать и действительно стал могильщиком старых общественных отношений...

Подмечать зорким глазом художника именно эти качества, воплощать их в ряде жизненно верных образов — это ведь и значит писать о рабочем классе. Между тем кое-какие из наших «малочисленных», но уже канонизированных романов о советском рабочем, если внимательно вчитаться в них, обнаруживают подчас уклон интересов автора совсем в другую сторону... Кусочек семейного быта, скорей напоминающего слободской (в дореволюционном смысле) или полукрестьянский (еще кое-где сохранившийся на Урале), — со свекрами, занимающими положение хозяина в семье, с приниженными и обезличенными в семье женщинами, с узкокастовой слободской гордостью своим «рабочим родом», ничего не имеющей общего с настоящей пролетарской гордостью. Словом, пусть совершенно незаметно, оттеночно, а все же каким-то косым углом оказываются в некоторых романах на переднем плане образы больше отрицательные, нежели положительные, черты скорей относящиеся к «родимым пятнам капитализма», нежели к тем новым особенностям человеческого харак-

тера, которые способны похоронить не только эти «родимые пятна», но и самый капитализм.

В повестях и рассказах Бориса Полевого нет таких «уклонов» авторского интереса к явлениям, может быть и встречающимся, но не определяющим существо рабочей психологии. Они передают главное, атмосферу заводских рудников, строек, цехов, порождающую новые человеческие отношения. И так осязаемо-хорошо передана эта атмосфера, что именно она-то и воспринимается все время в чтении как главная действующая сила рассказов.

Вот отчаянный парень, лодырничающий в цеху, неожиданно зазывается в самую знатную бригаду на заводе (повесть «Горячий цех»). Он долго не может попасть в ритм работы бригады, но никто с ним не нянчится, его не тянут искусственно,— и на протяжении всей повести мы видим, как рабочая атмосфера цеха постепенно обучает этого парня не только скоростному ритму, но и новым общественным отношениям.

Вот знатный кузнец Золин («Дело чести»); много лет он соревнуется с кузнецом другого завода и отстает, покуда рационализаторское предложение машиниста его бригады не помогает им добиться победы, сразу увеличив их выработку на десять поковок. Появляется корреспондент; в Москву, в «Правду», летит телеграмма, завтра бригада Золина прогремит на весь советский мир... Но кузнец не может заснуть. Ни сон, ни хмель его не берут,— двенадцать часов, час, полвторого ночи. Дело в том, что в последнюю минуту на девяти деталях обнаружены вмятины. Девять бракованных — и значит никакого в сущности достиженья и нет. Золин не выдерживает, встает среди ночи, не слушая уговоров жены; сквозь метель и вьюгу добирается до квартиры начальника цеха, будит его — надо немедля послать опроверженье в «Правду». Но разбуженный среди ночи начальник цеха отчитывает кузнеца за такую «мелочь», как бракованные детали: «Оси-то скованы? Скованы. Налицо? Налицо... Так в чем дело? А брак — с кем грех да беда не случаются?.. И помните: честь завода — ее беречь надо». Но старый кузнец понимает честь завода по-другому. Он находит своего товарища прессов-

щика — депутата Верховного Совета — и в Москву летит правительственная телеграмма с опровержением.

Я передаю коротко лишь содержанье рассказа,— но не оно в нем главное. На девяти страничках, где, как живые, двумя-тремя штрихами вылеплены образы кузнеца и его старухи жены, машиниста, которого за веселый нрав зовут Чижиком, заспанного начальника цеха и репортера с лисьим личиком,— на этих девяти страничках с необычайной жизненной силой передается читателю чувство облегчения и радости, какое старик Золин испытал, когда, наконец, ему удалось вовремя остановить известие о его мнимой производственной победе. Без единого слова «от автора», без малейшего нажима, лишь вот этой передачей чувства радости и облегченья,— вводится читатель, остро переживающий вместе с Золиным все этапы его странствований,— в атмосферу настоящего рабочего понимания чести.

Вот старший лейтенант Казымов, служивший по окончании войны в Германии, возвращается на свой родной завод (повесть «Вернулся»). И техника и тот самый мальчик, которого он учил когда-то,— за эти годы далеко ушли вперед. Казымову приходится всем овладевать сначала; он чувствует себя потерянным, беспомощным, отодвинутым. Он уклончиво говорит бывшему ученику, что ему теперь не догнать их: «Где ж нам, мы свое провоевали». Это уже немолодой, много переживший, замкнутый человек с тяжелым характером, потерявший за годы войны семью. И опять, переживая вместе с ним все его трудные душевные состоянья, читатель видит, как теплеет и молодеет этот одинокий человек, как постепенно он находит свое место на заводе и в жизни. Его подхватывает и несет та заводская атмосфера взаимоотношений, тот глубокий внутренний такт, присущий рабочему коллективу, который подхватил и понес и отчаянного паренька в повести «Горячий цех»; этот коллективный такт создается из тысячи проявлений совместного множества людей в простейшей повседневной жизни, складываясь в новую систему морали. Того, кто заносится над другими, он вовремя одергивает; того, кто, падая духом, ставит себя ниже других,— он вовремя приподымает Очень хо-

роши страницы в повести, где униженного и потерявшего веру в себя Казымова секретарь цехового бюро, в самую неподходящую минуту, останавливает, напоминная, что надо делать заводской молодежи обещанный доклад. И душевное состояние Казымова, переходящего от неверия в свои силы к чувству внутренней удовлетворенности собой, и облик новых молодых рабочих, их реплики, их отношение к докладу,—все это передано Полевым с большой художественной правдой и теплотой.

Именно потому, что Борису Полевому близка и понятна заводская среда в целом,— ему так удаются образы отдельных советских рабочих. Приемы его характеристики всегда исходят от чувства наличия этого целого. Описывает он скупо и точно, двумя-тремя строками, иногда и вовсе не описывает,— но мы «видим» человека, даже и не видя его: так, сына старого кузнеца Золина мы вовсе не встречаем в книге,— он остается за сценой; лишь слышно, как он пришел ночью с женою из театра, долго возился в ванне, потом за стеной обронил с глухим стуком на ковер снятые ботинки,— но этих ничтожных деталей достаточно, чтобы вообразить себе и положенье молодой четы в семье, и степень ее культурности, и отношенье к ней старика отца. Еще замечательней целый рассказ про экскаваторщика Никиту Божемого. Этот экскаваторщик, неведомо для себя, вызвал в душе знаменитого певца целую серию самых неожиданных, больших переживаний, побудил его к ряду действий и поступков, ставших сюжетом для рассказа,— но сам, хотя в рассказе все вращается вокруг него, остался невидимым для читателя и так и не показался перед ним до конца, если не считать одной беглой строчки на последней странице. А присутствием его, характером его, чем-то сильным и знакомым, что хочется назвать «плотью от плоти, духом от духа» рабочего класса, не только веет с каждой страницы рассказа, но и самого рассказа вообще не было бы без этого невидимого Никиты Божемого.

Молодой советский инженер Кульков (рассказ «Победа») «сутулый, угловатый, губы в ниточку и к тому ж несколько хром» — один из обаятельнейших образов книги Б. Полевого. Кроме упомянутой характе-

ристики, мы узнаем еще только его улыбку: «И тут увидели мы, что рот у него полон белых зубов, а глаза у него голубые и даже, можно сказать, веселые». Эта последняя деталь — веселые глаза, увиденные в самую последнюю минуту,— осветила вдруг сразу всю тайну его отношенья к ненавидящему его знатному шахтеру Стороженко, у которого он «отбил невесту». Кульков, словно испытывая тяжелую ярость богатыря Стороженко, назначает и ставит его всюду, где шахтер мог бы навредить и отомстить ему,— и бессильный в своей ярости Стороженко спасает ненавистного ему инженера от смерти, увлекается порученной ему работой, забывает о решении уйти с рудника,— и словно бурная река после наводнения — медленно входит в свои обычные берега. Кульков верит в силу новых моральных отношений советских людей, верит в победу рабочей психологии и своей верой в Стороженко возвращает эту «полноводную реку» в ее глубокое русло. Последний раз мы вместе с рассказчиком видим Кулькова, когда он спасает от затопления шахту, а вместе с ее спасеньем — завоевывает сердце рабочего Петра Стороженко: «Вхожу и вижу — лежит наш главный инженер в углу, скорчившись в комочке: как кутенок какой спит и даже сладко всхрапывает. А сверху покрыт он знаменитой романовской шубой Стороженки... Ну, как, входя-то, шумнули мы в дверях, Петро вздрогнул, оглянулся и вдруг двинулся навстречу нам на цыпочках, выставив вперед огромные свои руки. «Ш-ш! — шипит.— Тихо! Не будите. Этот человек четверо суток глаз не сомкнул...»

Прекрасно искусство, когда оно схватывает главное в своей теме и передает его целостно. Рабочий мир, рабочая психология встают в книге Полевого с такой задушевной и целостной силой, что вас неудержимо тянет стать частью этого мира, войти в него, обтесать об его мудрый коллективный опыт острые углы своего собственного характера, словом — сделаться честнее, сильнее, проще... Разве это не самый лучший ответ читателя на советскую настоящую книгу?

1954

О НЕКОТОРЫХ ВОПРОСАХ НОВЕЙШЕЙ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

I

За последние два-три года в нашей литературе наблюдался очень интересный факт: в то время как писатели опубликовали несколько острых, проблемных вещей, правдиво отражающих нашу жизнь в ее противоречиях,— в области критики и литературоведения неизвестно каким образом и откуда родилась «теория бесконфликтности», то есть странное учение, по которому мы должны писать романы, очерки, драмы, стихи на сюжеты и темы, не имеющие в основе своей никаких противоречий и конфликтов, а представляющие собою нечто вроде картины мирной замены менее хорошего более хорошим. Хотя «теория» эта уже разоблачена и отвергнута, тем не менее возникновенье ее не случайно, и поэтому следует остановиться на ней немного подробнее.

Почти одновременно с возникновением этой теории в нашем литературоведении произошло несколько серьезных неудач с подготовкой трудов по истории советской литературы. Был обсужден макет ее первого тома, составленный Институтом мировой литературы имени Горького и подвергнут настолько острой критике, что выяснилась необходимость начать весь труд заново. Был подвергнут критике и том истории армянской

советской литературы, подготовленный Институтом литературы имени Абегяна в Ереване. Были остро критически разобраны на специальной сессии в Ленинграде два интересных тома, посвященных истории советской литературы и выпущенных научными работниками ленинградского «Пушкинского дома».

В чем же корни такого странного положения, когда наша литературная теория не только отстает, но подчас даже противоречит нашей практике? Почему при огромном материале, накопленном за 36 лет социалистического развития литературы, наше литературоведение не может удовлетворительно справиться с его обобщением, с созданием правильной концепции истории советской литературы, с установлением ее убедительной периодики? Время для такого обобщения остро назрело. Выросло несколько поколений читателей, для которых не только наши 20-е и 30-е годы являются чем-то вроде «старины глубокой», известной лишь с чужих слов, но даже и годы Отечественной войны предстают в дымке их раннего детства, как людям моего поколения вспоминаются примерно революция 1905 года или русско-японская война. Этим новым поколеньям многое из советской литературы просто неизвестно, не читано, не воспринято ими; и они вынуждены изучать ее по учебникам, где нет и дыханья тех вдохновенных лет, когда в бурной борьбе и в горячих поисках, в преодолении больших трудностей рождалась наша молодая литература. И оттого, что наша молодежь и даже читатели средних лет,— десятки миллионов нынешних строителей коммунизма,— не имеют настоящего обобщающего труда по истории советской литературы, они не воспринимают всю ее слитно, как органически единое, и бывают не в состоянии в полной мере понять и современные советские книги как звенья развивающегося целого.

Думается, отставание нашего литературоведения и критики объясняется отчасти их отрывом от практики литературы. У каждого из нас на глазах те благотворные результаты, которые порождает в различных областях науки — ее живое, повседневное взаимодействие с практикой. Между тем в литературоведении, в теории

литературы такого взаимодействия еще не произошло. Одной из важнейших форм нашей практики является живое обращение книги среди миллионных читателей, влияние книги и на них и на самое жизнь,— и это влияние необходимо учитывать, видеть перед собой, изучать. Постоянное внимание к практическому значению книги, к выполнению ею исторических задач — и создает подлинную критику, подлинную науку о литературе. Ведь, например, говоря о классической русской литературе сороковых и пятидесятых годов XIX века, мы всегда ясно представляем себе ее общую великую цель — борьбу против крепостничества, за освобождение крестьян,— и этим общим знанием мы обязаны всей блестящей работе русских критиков, начиная с Белинского. Такое же понимание великих, созидательных целей, какие выполняла и выполняет в меру своих сил советская литература на каждом этапе своего развития, мы вправе ожидать от трудов наших литературоведов, искать его и в отдельных монографиях, и в книгах по истории советской литературы, и в такой области, как установленье ее периодики. Это и есть философское осмысление развития нашей литературы, без которого никакой обобщающий труд вообще невозможен.

Как сухо, например, излагается в наших учебниках история советской литературы первых лет революции, эпохи гражданской войны, 20-х годов! Излагается — без яркого и целостного понимания стоявших тогда перед советским народом больших практических требований. Жизненная задача, выполнявшаяся молодой Советской Республикой в процессе самой войны,— это создание своей советской армии. Что делают в эти годы наши первые советские книги? Философски и психологически осмысляя происходящее, они раскрывают в художественных образах два компонента, из которых родится новая армия. Первый компонент — это народная революционная стихия, страстная в своем напоре, но несознательная и неорганизованная; художественная литература воплотила ее в бессмертном образе Чапаева, в партизанах Серафимовича, в фадеевском Метелице. Второй компонент — это сознательная, организующая и направляющая воля партии, воплощенная в

образе комиссаров у Фурманова и Фадеева, Кожуха у Серафимовича. И так глубоко схвачены диалектическая связь и взаимодействие этих двух компонентов, так правдиво воплощены в образах, что они, эти образы, сделались типовыми, и воспитывающая сила их не исчезла и до наших дней.

Окончена гражданская война, нужно строить новую жизнь. А перед строителями — миллионная стихия мелких товаропроизводителей, веками воспитывавшихся на чувстве частной собственности: «Моя лошадка», «Моя корова», «Моя землица». Для этой миллионной армии, стихийно вырабатывавшей каждый день и час капиталистические отношения, отказ от частной собственности, переход в новую систему чувств и воспитанье в себе вместо прежнего ощущенья «мое» — нового ощущенья «наше», психологии общественной собственности — вовсе не легкое дело, а настоящая человеческая драма, когда привычное рвется из сердца с мясом и сердце кровоточит. Что делает наша художественная литература в эти годы? Если б она изобразила происходящую и в обществе и в душах людей борьбу как смену хорошего на лучшее, она была бы не только величайшей исторической ложью и фальшью, но и не сыграла бы, не смогла сыграть никакой воспитательной роли. Ее лакированные образы не были бы убедительны, они вызвали бы в людях чувство гнева и усилили сопротивление новому миру. Но наша литература в лучших своих произведениях с величайшей свободой и смелостью, правдиво отразила драму, происходившую в человеческих душах. Достаточно вспомнить трагические образы середняков у Шолохова и Панферова, данные глубоко реалистически. А гениальный образ Никиты Моргунка из «Страны Муравии»,— разве это не правдивая душевная драма последнего единоличника? Никита Моргунок не желает идти в колхоз. Он запрягает своего коня, без которого не представляет себе крестьянской жизни:

Как руку правую,— коня,
Как глаз во лбу, берег
От вора, мора и огня
Никита Моргунок.

И в ночь, как съехать со двора,
С конем был разговор,
Что все равно не ждать добра,
Что без коня — не двор,

И вот едет Никита Моргунок по всей нашей новой, перестраивающейся земле в поисках такой страны Муравии, где он мог бы укрыться от будущего.

Ведет дорога длинная
Туда, где быть должна
Муравия, старинная
Муравская страна.
И в стороне далекой той,
Знал точно Моргунок,
Стоит на горочке крутой,
Как кустик, хуторок.
Земля в длину и в ширину
Кругом — своя,
Посеешь бубочку одну,
И та — твоя.
Весь год и летом и зимой
Ныряют утки в озере,
И никакой, ни боже мой,
Коммунии, колхозии.
И всем крестьянским правилам
Муравия верна,
Муравия, Муравия,
Ха-арошая страна!

Если б Твардовский с такой гениальной смелостью и правдивостью не раскрыл подлинную душевную драму Моргунка, не показал бы его типичным единоличником, воплощающим острое внутреннее сопротивленье переходу из одних общественных отношений в другие,— то читатель не поверил бы и тому, как Моргунок постепенно отступает от своей мечты, чувствуя под свежими новыми впечатлениями бытия — ее невозвратность. Именно потому, что поэт сумел вскрыть всю глубину конфликта между прошлым и новым в душе Моргунка, он сделал свою поэму бессмертным типовым памятником, формирующее, воспитывающее значение которого не потеряет своей силы еще долго.

А первые советские книги о рабочем классе? Если б они засахаривали, лакировали образы рабочих, рисуя

только необыкновенно сознательных передовиков, то эти книги были бы отброшены рабочим читателем как настоящая макулатура. В те годы еще тысячи опытных производственников сохраняли такое отношенье к труду, воспитанное десятками лет работой на капиталиста, как к чему-то подневольному, безрадостному, бесперспективному, нужному лишь для куска хлеба. Еще разбазаривалось, как в дни разрухи, заводское добро, делались из него знаменитые «зажигалки», продававшиеся прохожим на улице. И правдивый показ таких рабочих, воплощение с художественной силой образов нового, социалистического отношения к труду, выкорчевыванье остатков старого отношенья — все это можно найти и у раннего Гладкова, и у Ляшко, у Семенова в «Наталье Тарповой», у Ильина в «Большом конвейере», и во многих других молодых советских книгах, посвященных производству. Некоторые из этих книг 20-х годов переводятся и издаются сейчас большими тиражами во всех странах народной демократии, и мы видим, как их воспринимают люди, начинающие создавать новые общественные отношения на земле. Воспитывающее влиянье этих книг трудно сейчас даже полностью учесть. Посмотрите на венгерские, румынские, польские фильмы, посвященные перестройке деревни и завода, и вы увидите тот же образ бедняка или середняка, тяжко расстающегося со своим добром, со своим конягой, вступая в кооператив; те же различные типы рабочих, среди которых непременно есть несознательные, относящиеся к своему труду еще так, как они относились при капитализме,— и среди таких именно слоев вербует себе обычно враг опору для разжиганья недовольства властью.

Вот эта огромная воспитательная роль советской литературы, ставшая возможной именно в силу ее смелого, реалистического изображения подлинных конфликтов и противоречий,— могла бы оказать огромную помощь при подходе наших критиков и литературоведов, к анализу в с е й советской литературы. Задачи воспитания нового человека, решаемые советскими писателями конкретно на каждом данном этапе нашего общего развития,— глядят прямо в лицо литературове-

дов со страниц многих книг. Анализ их мог бы помочь и в правильной периодизации истории советской литературы, периодизации, носящей сейчас пассивный характер следования литературы за потоком жизни, простого определения такого-то и такого исторического этапа одинаково и для учебника истории литературы и просто для учебника истории. Он мог бы помочь теоретикам в создании таких основ нашей эстетики, которые сделали бы невозможным появление дезориентирующих нас теорий. Наконец, он мог бы более широко раскрыть понятие «социалистический реализм». Не странно ли, что, сотни раз обсуждая это понятие, мы ломали перья в отвлеченных книжных спорах о том, какая доля романтики входит или не входит в социалистический реализм,— а включить в него такую необходимейшую функцию советской литературы, как воспитание нового человека путем правдивого художественного раскрытия противоречий и конфликтов нашей жизни,— не удосужились.

Ясно, почему наша теория отстала от развития литературы и оказалась беспомощной перед ее сегодняшним этапом, выдвинув требованье бесконфликтности именно тогда, когда необходимо смелое художественное раскрытие противоречий нашего сегодняшнего дня.

II

Я уже сказала, что как раз во время зарожденья и формулировки «теории бесконфликтности» ряд писателей вынашивал очень острые, проблемные произведенья, которые и были опубликованы в самые последние годы. В этих произведениях, с большей или с меньшей художественной силой, на основе смело и ярко вскрытых противоречий уже проступают перед нами те новые задачи, которые предстоит решать советской литературе на данном этапе нашего развития. Каковы же эти новые задачи? Возьму для примера три новых произведения, в которых дыханье нового времени чувствуется очень сильно,— «Районные будни» Валентина Овечкина, роман Федора Панферова «Волга матушка-

река» и только что напечатанный новый роман Веры Пановой «Времена года».

Роман Панферова написан со всеми присущими этому писателю художественными недостатками и достоинствами, но по смелости и значительности своего содержанья он достигает уровня его ранней книги «Бруски». Партийный работник Морев, направленный партией на работу в один из волжских обкомов, едет к месту своего назначения вместе с крупным академиком, едет не кратчайшим путем, а по желанью академика — длинным и с остановками. Вся Волга с ее чудесным пейзажем, ее основными хозяйственными проблемами, ее широкими возможностями и жуткими стихийными угрозами, мешающими этим возможностям,— суховеем, засухой,— раскрывается перед ними по мере их продвижения. Недостатки в работах по лесонасаждению, преступная небрежность некоторых руководителей, не учитывающих нужды живых советских людей — все это узнается в пути героями романа и читателями. Но вот они приезжают в приволжский город. Идет пленум обкома. И на этом пленуме, в резкой критике выступающих против первого секретаря Малинова, раскрывается типический образ этого последнего: человек прекрасно проявил себя во время Отечественной войны, но первые годы после нее пробавлялся своей репутацией; подхалимство и трусость людей вокруг него — усугубили и развили все его природные недостатки, и Малинов стал вреден на своем посту, он мешает росту своей области. Когда один из выступающих, инженер Кораблев, говорит на пленуме:

«Самое дорогое в нашей стране — человек, советский человек, воспитанный нашей партией. И вот на это, на главное, бюро обкома, особенно Малинов, не обращают внимания!» — то в ответ на эти слова Малинов выкрикивает:

«У вас потребительская нотка. Вы забываете о государстве!»

И тут Кораблев вынужден напомнить ему слова Сталина, сказанные еще на XVII съезде партии,— о том, что социализм означает не нищету и лишения, а уничтожение нищеты и ли-

шений, организацию зажиточной и культурной жизни для всех членов общества.

Так входит на страницы романа дыхание великого основного экономического закона социализма, в наши дни с огромной освежающей силой сказавшегося во всей работе нашей партии, во всех принятых ею важнейших решениях, направленных на подъем благосостоянья всего нашего народа в целом. Малинов снят, и на его место пленум выбрал Морева, свежего человека, способного руководить на новом этапе нашего развития.

Роман Веры Пановой «Времена года» рассказывает о жизни простых людей маленького советского городка, тех самых людей, ради которых был построен социализм и строится коммунизм. Надо сказать, что в трех первых романах этой замечательной писательницы, романах, удостоенных трижды подряд Сталинской премии, чувствовалось при совершенстве деталей и письма некоторое неуменье обобщить, философски осмыслить изображаемое. Последний роман «Времена года» писался Пановой гораздо дольше и труднее, чем предыдущие, и несомненно говорит о выросшей зрелости писательницы, о более глубокой работе ее мысли. Без навязчивости, без всякого дидактизма в выведенных ею живых картинах повседневной советской жизни, в яркой галерее образов советских людей, каждый из которых входит в общий образ народа, массы,— Панова заставляет читателя задуматься над огромной проблемой потребления, которая сейчас начинает осмысливаться философски. В самом деле, в нашей действительности, на подступах к коммунизму, когда производит материальные ценности весь народ и потребляет эти материальные ценности тоже весь народ, для которого они и производятся,— это массовое, всенародное потребление вырастает в очень важную категорию культурного порядка. Ведь оно как бы является судом и оценкой производимых ценностей, судом и оценкой в процессе использованья этих ценностей, то есть в процессе осуществления их прямого назначения. Вот почему у нас сейчас дают такое большое место критике и оценке предметов «широкого потребления»,— и в наших газе-

тах обсужденье качества хлеба, одежды, мебели и т. д. ведется так же серьезно, как обсуждение книги или спектакля. Потребление, становясь пробным камнем оценки, судом народа над производимыми им самим материальными ценностями,— теряет тот старый, унизительный привкус чего-то эгоистического, узколичного, мелочного, прозвучавший в приведенной выше реплике разложившегося партийного работника Малинова в романе Панферова. Вот к каким важным, большим мыслям подводят «Времена года» Пановой, замечательным своим мастерством показывающей обыкновенную простую советскую жизнь обыкновенных простых людей, во всех ее житейских противоречиях и коллизиях, встречающихся в ней на каждом шагу. Это — дыхание нового времени, проступающие черты новых широких задач эпохи, когда партия ставит целью довести до зажиточности каждого человека всей многомиллионной массы нового общества и благоустроить всю жизнь в ее широчайшем охвате.

Но воспитание нового потребителя, воспитание нового отношения к факту массового, всенародного потребления — не может не сочетаться и с острой критикой всего того, что мешает его осуществлению, мешает полноте завтрашнего дня. И мы видим, как в советской литературе поднимаются важнейшие, кардинальные вопросы сегодняшней хозяйственной политики, вопросы, от разрешения которых зависит наш переход на новую, высшую ступень хозяйства. Этих вопросов касались и раньше в послевоенной советской литературе, их отчетливо поставил Виталий Закруткин в романе «Пловучая станица», но никто не сумел так художественно сильно их поднять, создав типический образ отрицательного, отжившего персонажа, как В. Овечкин в своих «Районных буднях». Мы знаем, что план у нас — это государственный закон. Без планирования — нового хозяйства на земле осуществить нельзя. План выполнить надо — но план выполнять можно по-разному. Планирование без учета основного экономического закона социализма, то есть без учета живых растущих потребностей всего общества,— это порочное планирование. Так вот, когда план выполняется так, что он не только не учи-

тывает реальные растущие потребности общества, а наоборот—обкрадывает эти потребности на завтрашний день — он выполняется порочно. Между тем такое порочное выполнение плана, легкий способ выполнить все нужные цифры, обходя все трудности, игнорируя их и тем самым нарушая общие интересы нашего хозяйства,— такое порочное выполнение плана подчас встречается у нас и нередко ему удается проскользнуть безнаказанным, принося огромный вред нашему завтрашнему потреблению. С яркой художественной силой воплотил такого порочного «выполнителя плана» Валентин Овечкин в образе секретаря райкома Борзова. Чтоб похвалиться перед обкомом выполнением плана хлебосдачи по своему району, Борзов из года в год сдает хлеб за счет своих лучших колхозов, которые он облагает больше, чем это полагается, чтоб покрыть недодачу поставок со стороны колхозов слабых и отстающих. Таким выполненьем плана он, во-первых, лишает естественного стимула лучшие свои колхозы (и они могут с течением времени перестать работать так же хорошо, как раньше), и, во-вторых, создает стимул для дальнейшего отставания и безалаберности в худших колхозах, которые видят, что все равно за них работают другие. Создав тип Борзова, вскрыв явления борзовщины не средствами публицистики, а жизненно-сильным художественным образом, Овечкин выполнил огромную воспитательную функцию литературы, помог не только разоблачить вредное явление в жизни, но и поставить во всей остроте проблему такого выполнения плана, при котором не нарушаются реальные интересы народа.

Нужно ли говорить, что эти передовые и по существу глубоко оптимистические художественные произведения новейшей советской литературы достигают своей большой воспитательной цели именно благодаря смелости, с какою вскрывают они реальные противоречия нашей жизни? И недаром заключенные в них мысли и образы уже подхватываются многими советскими писателями, становятся типовыми и нарицательными.

1954

РЕЧЬ НА ВТОРОМ СЪЕЗДЕ ПИСАТЕЛЕЙ

Я буду говорить о том, что было уже предметом многих выступлений,— о нашей советской критике, но не с позиций литературоведа, а с позиций писателя.

Когда я слушала обстоятельный доклад Рюрикова, где все как будто охвачено и упомянуто, мне начало мало-помалу казаться, что главная функция критики — это критиковать критиков и разоблачать их неверные теории и ошибки. Предмет же критики, сама художественная литература, как-то стушевался. И в мою голову закралась еретическая мысль — не являются ли перманентная слабость и отставание нашей критики, о которых мы говорим свыше двадцати лет, результатом этой хронической привычки критиков разоблачать самих себя, а не раскрывать явления художественной литературы.

Люди моего поколения учились искусству читать. Они воспринимали образы литературы, яркие узловые эпохи в истории развития литератур в немалой степени через блестящие образцы критики, которую нынче мы называем классической. Когда мы произносили дорогое для нас имя «Пушкин», оно вставало перед нами в свете критики Белинского; когда мы думали о «Катерине» Островского, то почти зримо, пластически возникал в нашем воображении светлый луч в темном царстве из статьи Добролюбова. Гоголя мы раскрывали для себя и как систему образов и как целостное явле-

ние через знаменитую серию статей Чернышевского. Мы храним в памяти всю литературную эпоху 50-х и 60-х годов как нечто могуче-слитное, потому что усилиями многих критиков произведения тех лет были раскрыты перед читателем в основной проблеме эпохи — как борьба великой русской литературы за освобождение крестьян.

Эта работа критики, ее блестящие классические образцы — вошли в программы школ, в содержание курсов, создали на долгие годы традицию определенного чтения и понимания образов литературы.

Так обстояло и с изучением древних и западных литератур. Ни образ Гамлета, ни образ Дон-Кихота не создались у поколений читателей сразу и непосредственно, через первое чтение. Мы восприняли эти образы через огромную аналитическую и обобщающую работу критики, давшей на десятки лет их проблемное раскрытие. И когда *новая* социальная эпоха бросает *свой* критический свет на те же образы и тех же писателей, то, усваивая новое критическое раскрытие знакомых ценностей,— мы преодолеваем не только наше непосредственное понимание любимых книг, но и весь большой мир старых ассоциаций, старых критических образов и представлений, через которые мы эти книги научились познавать. Так, статьи Ленина о Льве Толстом сделались для нас новым раскрытием образов Толстого, статья Энгельса о Грюне, внезапно осветившая социальную *трагедию* Гете, сделалась для нас пересмотром огромной, десятки лет создававшейся работы критиков над построением гармонического образа Гете-олимпийца. Но ведь все это значит, что критика — явление глубоко творческое. Это значит, что критика участвует в эпохальном раскрытии образов, созданных литературой, а значит, и *в историческом становлении этих образов в восприятии человечества.*

Спросим себя, имеем ли мы сейчас такую яркую творческую критику, голоса которой с волнением ждали бы и писатели и читатели? Участвовала ли наша критика в таком творческом раскрытии и в историческом становлении образов советской литературы за истек-

шие 37 лет? Можем ли мы положа руку на сердце сказать, что все эти годы с нами жила в воображении какая-нибудь яркая, опаляющая статья о каком-нибудь образе нашей литературы, так чтобы этот образ сделался нарицательным, как сделала русская критика нарицательными образы Обломова, Печорина, Базарова? Нет. Дело тут не в добросовестных работах и исследованиях, которые у нас, разумеется, есть. Я имею в виду статьи, которые сразу вспыхнули бы в памяти как сотворчество литературы. К сожалению, даже и просто добросовестной многолетней работы критики, ставящей себе большие задачи охватить, проанализировать, обобщить весь литературный процесс,— у нас очень мало. И это отразилось и на докладах.

Можно ли, например, допустить, чтобы докладчик по изобразительному искусству, анализируя успех этого искусства за 20 лет, говорил только о живописи, совершенно позабыв о графике? А вот в докладах по советской литературе почти ни слова не сказано об одном из важнейших жанров нашей литературы — об очерке, о целой армии советских очеркистов, требовательно и плодотворно работавших в этом жанре, создавших именно за эти 20 лет целую его школу; не сказано и о писателях, заложивших основы советской научно-художественной и приключенческой литературы, в жанре которой, кстати сказать, только что напечатана превосходная повесть «Зеленый луч» такого настоящего писателя, как Леонид Соболев. Книги эти любимы читателем, в большом числе переводятся и издаются за рубежом, выдерживают по нескольку изданий, и, несмотря на такую большую, нужную нашей родине работу, на съезде почти ни слова не было о ней сказано, не говоря уже о серьезном анализе художественных особенностей советского очерка.

Мне кажется, помимо таланта, вкуса, без которого лучше вообще не писать о форме, хорошего знания жизни, большой и широкой образованности, критик должен, при высказывании своих оценок, быть с т р а с т н о у б е ж д е н н ы м в этих оценках и готовым отстаивать свое убеждение всем арсеналом духовного оружия, каким он располагает.

Между тем именно эта страстная убежденность отсутствует у нас. Она из года в год подтачивается в наших критиках тем отношением к предмету оценки, какое можно назвать «конъюнктурным». Единогласие нашей критики, когда речь идет о заведомо идеологически и политически вредной вещи — это большая сила: она правильно воспитывает мнение народа. Но вот перед нами обычный роман хорошего писателя. Сегодня он расценивается критикой, а за нею — библиотекарями, издательствами, редакторами как хороший. Завтра появляется оценка его в прессе как плохого, и вдруг, словно по волшебству, меняется все вокруг. Те, кто защищал и хвалил роман, выступают против него; библиотекари, издательства и редакторы подчиняются приговору, как если бы речь шла о юридическом постановлении. И у критика, знающего, что роман хороший, знающего, что доводы против него неубедительны и бездоказательны, не хватает простого гражданского мужества встать на защиту романа и страстно за него бороться. Тем самым критик показывает, что ему в сущности очень мало дела до действительной оценки вещи, до ее правильного раскрытия; а главное, к чему он стремится,— это попасть в тон устанавливающейся конъюнктуры, часто вызванной даже не самим произведением, а побочными обстоятельствами, например личным мнением отдельных членов секретариата Союза писателей.

И вот сила единогласия нашей критики — факт по существу глубоко положительный, факт партийной солидарности,— от произвольного ее применения превращается в свою противоположность, в факт отрицательный, воспитывающий в критиках вместо партийного единомыслия, основанного на глубокой продуманности,— беспринципную конъюнктурщину, готовую с быстротой хамелеона применяться к любым обстоятельствам.

С этим явлением конъюнктурщины и беспринципности надо жестоко бороться, потому что оно уничтожает всякий глубокий анализ произведения и всякую возможность воспитания творческих критиков — борцов за большое искусство нашей эпохи.

Так произошло, например, с последним романом Пановой «Времена года». Если и можно было ее винить в налете авторского объективизма, то это могло бы быть в какой-то степени справедливо лишь по отношению к первым ее романам. Однако эти романы, сразу завоевавшие любовь читателей, никакой критике, никакому серьезному разбору подвергнуты не были. Но сама Панова, художник тонкий и вдумчивый, несомненно знала о слабых сторонах своего большого дарования и стремилась преодолеть их,— она работала над новой вещью около четырех лет, вложила в нее куда больше знания жизни, глубины, страсти, нежели в первые вещи,— и «Времена года» отразили эту большую работу писательницы.

А что сделала критика? Именно этот роман, где Панова сделала шаг вперед, где ее авторское «я» присутствует гораздо более определенно и заинтересованно, нежели в первых романах, где она особенно творчески потрудилась над материалом,— был опорочен.

На Первом съезде писателей мне пришлось говорить о том, какую пользу принес бы нашей критике одновременный анализ схожих явлений в литературах братских национальных республик и в русской советской литературе. Сейчас мне хочется обратить внимание критики на пользу привлечения ею для анализа и произведений зарубежных, близких нам, писателей. Это помогло бы правильней подойти ко многим вопросам, которые мы дискутируем.

Возьмем, к примеру, проблему «положительного героя», в которой мы столько напутали.

О чем шла у нас речь? О создании образа абстрактного человека, наделенного, с педагогической целью, абстрактными добродетелями — или о том, чтобы воплотить эпохальные черты того нового представителя человечества, который стал активным творцом истории? Ведь для нас это не новый вопрос. Вспомните, как писал Чернышевский о зарождении нового типа человека: «Мало их, и они не имеют сходства ни в чем, кроме о д н о й черты... Мало их, но ими расцветает жизнь всех... Велика масса честных и добрых людей, а таких людей мало; но они в ней — теин в чае, букет

в благородном вине; от них ее сила и аромат; это цвет лучших людей, это двигатели двигателей, это соль соли земли». Чернышевский не называет тут прямо, какая же одна черта роднит этих самых разных, но особенных людей. Но мы знаем ее. О ней сказал И. В. Сталин, когда назвал большевиков людьми особого склада. Эта черта — способность взять на себя ответственность за движение истории вперед и безошибочно повести за собой массы. Вот эту драгоценную черту высматривает наша партия в людях, формируя свои ведущие кадры. Эта драгоценная черта должна быть находима нами в том положительном герое, которого мы ищем.

Разве Павка Корчагин был замечателен тем, что он был храбрым, умным, добрым, патриотом, верным сыном Родины? У нас тысячи, сотни тысяч храбрых, умных, добрых, патриотов, верных сынов Родины. Но Павка Корчагин на каждом переломном этапе жизни своего коллектива, на каждом серьезном переломе нашей советской жизни — умел выбрать правильное решение и повести за собой других — и это и было в нем главной чертой положительного героя.

И смотрите, как жадно ищут прогрессивные романисты Запада именно эти черты нового исторического склада в людях. Луи Арагон пишет целый роман о коммунистах. Английский писатель Джек Линдсей от поисков много лет назад нового типа человека в сложной и противоречивой фигуре Джордано Бруно — приходит к английской девушке-коммунистке в своем последнем романе «Минута выбора», и в этой девушке он подчеркивает цельность характера, дисциплинированность и умение решать.

Мне пришлось только что прочитать недавно напечатанный роман молодого немецкого писателя Эрвина Штритматтера «Оксен-кутшер». Это история медленного изменения психологии бедного деревенского мальчика-батрака, будущего активного творца истории, постепенное революционизирование его сознания. Тема близкая нам,— но посмотрите, с какой художественной силой, как просто и тщательно, мазок за мазком, короткими сжатыми сильными фразами это написано! Читая,

я думала — автор все это сам вынес на своих плечах, пережил лично, он носит в своем воображенье, в своем сердце огромнейший материал, знакомый ему с той абсолютной точностью, при которой не может изменить память, не может вдруг не найтись под рукой нужная краска или образ. И автор именно от изобилия прочно усвоенного, своего, никуда не исчезающего из памяти материала — начинает волей-неволей экономить средства выраженья, обобщать этими средствами, чтобы суметь передать большую массу реального мира в короткой художественной формуле, замыкающей ее чрезмерность.

Думаешь невольно — школа мастерства начинается с отбора, в поисках экономных средств выраженья, но она может начаться лишь в том случае, если писатель располагает огромными массами узнанного, пережитого, продуманного, прочитанного, понятого на широком фоне больших событий эпохи. Лишь имея материал в избытке, зная его прочно и точно, можно начать свою работу мастера. Потому что ведь в каждом деле — от глыбы мрамора для скульптора и до куска кожи для закройщнка обуви,— материал должен быть с прнпуском, должен быть больше того, что хотят из него сделать резец скульптора или нож сапожника. Вот и приходит в голову настойчивая мысль: не потому ли кое-кто из нас стал писать слабовато, не потому ли появилось у нас так много серых, растянутых, рыхлых книг и, вдобавок, каких-то аморфных, не могущих окончиться в одном томе, что материал у писателя для романа имеется не только не с припуском, а, что называется, в обрез, и не очень усвоен, и не очень знаком, и не пережит всем творческим темпераментом, не отражен большой, нажитой годами, продуманной системой идей.

И тут-то вместо школы мастерства в работе над этим скудным материалом, не начинает ли автор присочинять к нему побольше, чтобы возместить его нехватку, и раздувает, раздувает книгу до рыхлости и серости, пытаясь прикрыть отсутствие глубины картонными кулисами плохо узнанной жизни.

Товарищи! Указание Центрального Комитета нашей партии в его приветствии съезду на то, что, вдохновляя зарубежных писателей на создание нового передового искусства, «советская литература сама обогащается, используя лучшие достижения прогрессивных иностранных писателей, сама должна использовать ценный опыт зарубежных друзей в борьбе за высокое художественное мастерство»,— это указание дается нам мудро и вовремя.

Культура — явление не только отборочное, но и собирательное. Она никогда не может расти и развиваться на одних «нетях». Ленин в «Конспекте книги Гегеля «Наука логики» написал замечательные слова:

«Не голое отрицание, не зряшное отрицание... существенно в диалектике... а отрицание как момент связи, как момент развития, с удержанием положительного, то есть без всяких колебаний, без всякой эклектики» [1]. Вдумайтесь! Для Ленина момент удержания положительного при отрицании наиболее существен даже для самого факта отрицания.

Запомним эти великие слова Ленина в нашей критической работе!

1954

---

[1] В. И. Ленин, Философские тетради, Госполитиздат, 1947, стр. 197.

«ПЭПО»—НА ЭКРАНАХ СОЮЗА

На экранах Союза идет новая замечательная кинокартина — «Пэпó».

Классик армянской драматургии Габриэл Сундукьян, современник и товарищ великого русского драматурга А. Н. Островского, с лишком полвека назад написал пьесу, следуя традициям русской классической комедии. Пьеса из жизни мелкого тифлисского мещанства и купечества, из того красочного, исчезнувшего быта, который можно бы назвать одним только именем квартала — Авлабар, где еще не так давно мелкий торговец, уличный остряк, кинто, кутил, мчась на одном извозчике, а на другой пролетке, едущей вслед за ним, торжественно везя свою папаху; где вой зурнача, крик продавца, рев осла подстерегают режиссера соблазном сделать великолепную бытовую комедию на старых уличках по берегам Куры, плывущую вместе с рыбацким неводом, пьяной песней, древними, изъеденными сыростью домиками в ажуре старинных балконов,— комедию звука и света.

Но у Сундукьяна есть в пьесе нечто большее, нежели только звук и свет. Отец Пэпо, бедный рыбак, собирал по копейке приданое для своей дочери. Он отдал его на хранение местному богачу. Когда дочь просватали и празднуют обручение, жених, не успев из-за стола встать, требует ее приданое. Семья ищет на дне сундука заветную расписку: нет расписки. Пэпо все же

идет к богачу за деньгами, но тот, узнав о пропаже расписки, отнекивается: он никаких денег не получал. Приданого нет,— разводя руками, огорченный жених отказывается от невесты. Девушка обесславлена перед соседями, перед всем городом. Пэпо обесславлен позором сестры, и вдруг расписка находится, все снова как будто возвращается на свое место, богач приходит мириться... Но Пэпо не мирится. Он не отдает расписки, не нужны ему деньги: он сохранит бумажку, чтобы отомстить, восстановить свою «честь», опозорить богача, открыть «добрым людям», каков этот человек, обманувший на своем веку не одного его...

Так заканчивается комедия Сундукьяна: одиноким бунтом обиженного против обидчика. Режиссеры-психологи, привыкшие иметь дело с Востоком, всегда на первый план выдвигали в подобных пьесах трагедию самолюбия, то, что обычно связывается на Востоке с понятием «чести».

Но у Амо Бек-Назарова, автора сценария и фильма «Пэпо», был уже опыт в постановке «Намуса», где он сумел расшифровать знаменитую восточную «честь» не как личную, а как социальную коллизию. Школа, пройденная в «Намусе», помогла ему в создании «Пэпо».

Что же увидит наш зритель в этой новой картине, блестящей по силе и насыщенности и по бесподобному использованию звука (и песни, и оркестра, и человеческого голоса в богатейшей и характерной акцентировке)? Наш зритель увидит в ней историю одиночки Пэпо, связанную с историей медленного пробуждения улицы, той мещанской авлабарской улицы, где Пэпо живет не один, где его весельчаки приятели, нищие торговцы фруктами, собутыльники, рыбаки, ремесленники связаны с ним общностью нанесенной обиды, общностью бесправия и стихийного протеста.

Когда в конце фильма настает это пробуждение улицы, первая ласточка будущих классовых боев, и ты видишь, как незримый руль в руке большого мастера поворачивает всю вещь вокруг ее социальной оси, дает верное направление стихии, снимает десятки людей,

державшихся за свои копилки, сундуки и шкафы, с насиженных «безответных» мещанских гнезд,— и все это под звуки жемчужины музыкального творчества, песни Кер-Оглы,— трудно передать, как хорошо и широко дышится в зрительном зале и каким нашим, знакомым волненьем увлажняются глаза. Вот с такою песнью действительно стоит пройти по жизни!

Амо Бек-Назаров сделал большое дело. Не только потому, что «Пэпо» — замечательный фильм, а и потому, что он заряжает настоящей большевистской требовательностью, установив перед нами, работниками искусства, новую высоту.

1935

ТАРАС ШЕВЧЕНКО В КИНО[1]

Новый цветной фильм о великом украинском поэте резко делится на две неравноценные половины. Первая — о молодом Шевченко, до его ареста и ссылки,— явно не удалась, она отступает от художественной, а местами и от исторической правды. Вторая — о поэте в далекой ссылке,— наоборот, полна такой высокой художественной правды, что заставляет забыть разделительную черту между искусством и жизнью. Когда эта часть начинается, сотни глаз впиваются в экран, захваченные слитным мастерством сценариста, актеров, художников, операторов. А воссозданный на экране талантом артиста С. Бондарчука образ ссыльного Шевченко остается в вашей памяти и в вашем сердце как одно из лучших достижений советской кинематографии.

Откуда, каким образом произошло такое неравновесие? Где причина удачи второй части и неудачи первой?

Недавно скончавшийся даровитый сценарист и режиссер Игорь Савченко открывает основной замысел фильма в прологе: Петербург 1841 года, Зимний дворец; шеф жандармов докладывает царю о гибели Лермонтова; Николай I приказывает наводнить петер-

---

[1] «Тарас Шевченко», цветной художественный фильм. Сценарий и постановка Игоря Савченко. Художники: Л. Шенгелия и Б. Немечек. Операторы: А. Кольцатый, Д. Демуцкий, И. Шеккер. Композитор Б. Лятошинский. Производство Киевской киностудии художественных фильмов. 1951.

бургские улицы солдатами во избежание беспорядков, «как тогда» — при гибели Пушкина; два молоденьких прапорщика, стоя на часах, со слезами спрашивают друг у друга: «Кто следующий?» Итак, темой фильма, стержнем его Савченко взял трагическую гибель поэта под пятой царизма. Зритель угадывает, что «следующим» будет Шевченко. Рамка для введения в фильм подобрана как будто удачно и остро.

Дальше перед сценаристом открывались широкие возможности, заложенные в самой биографии Шевченко. Он мог бы начать с показа нищей украинской деревни, с истории гениального мальчика-«кріпака», пастушонка, ученика маляра, дворового казачка, нашедшего выход своей одаренности сперва в рисунках. Встречи его в Летнем саду с художником Сошенко. Заинтересованность благородных русских людей: Жуковского, Брюллова, Венецианова — в судьбе крепостного мальчика. Выкуп Шевченко из неволи. И уже после его дальнейший путь. Именно эта часть биографии сразу ввела бы зрителя и в положение крепостного крестьянства на Руси и в те жизненные причины душевной трагедии Шевченко, какие привели крепостного живописца, задыхавшегося от невозможности выразить свой гнев и свою боль в классических канонах тогдашней живописи,— к революционной силе поэзии.

Но сценарист пошел другим путем, он сделал год 1841 исходной датой фильма. Мы видим Шевченко уже 27-летним сложившимся человеком, в мастерской Академии художеств, за работой над картиной. Не будем останавливаться на произвольном переносе знаменитой баллады «Реве та стогне» к тому же 1841 году, хотя эта баллада написана в 1838 году, а в 1840 уже издана; не станем говорить и о грубо натуралистическом, а потому фальшивом показе творческого процесса, уже осуждавшемся в нашей печати при разборе других биографических картин. Скажем лишь о спорности самого облика молодого Шевченко. Неподвижное маскообразное лицо, словно застывшее в каком-то напряженно-вопросительном ожидании, совсем не передает веселой живости, быстроты перехода от одного настроения к другому,— той чудесной переменчивости, «лабильно-

сти», какую любили в нем все современники. Нет и намека на этом глиняном лице той расцветающей доброй улыбки, с какою произносил Шевченко свое знаменитое «спасибі»,— знаменитое тем, что слышавшие это спасибі от Шевченко — никогда не могли забыть его. Словом, на экране молодого Шевченко нет, а есть напряженная и совершенно не характерная для поэта в молодости — маска актера, играющего Шевченко.

Все это — огромный недостаток фильма, но он кажется мелочью перед главной его бедой: отсутствием правильного показа исторической среды.

Мы знаем из истории партии, что «выдающиеся личности могут превратиться в ничто, если их идеи и пожелания идут вразрез с экономическим развитием общества, с потребностями передового класса, и — наоборот — выдающиеся люди могут стать действительно выдающимися личностями, если их идеи и пожелания правильно выражают потребности экономического развития общества, потребности передового класса». В этих словах — ключ к правильному пониманию связи между исторической средой и личностью. Характер в фильме может правдиво выступить лишь на фоне глубоко понятой, продуманно-развернутой исторической среды. Но именно такой среды в первой части фильма и нет.

Иллюстративно, словно картинки к тому, что зритель должен сам знать, показано пышное поместье пана Барабаша, с его фамильными реликвиями. Иллюстративно дается «Кирилло-Мефодиевское братство», вдохновителем и чуть ли не главным действующим лицом которого в фильме произвольно объявляется Шевченко. Правда ли это? Соответствует ли это исторической действительности? Сценарист попытался разделить членов этого общества в соответствии с такими же попытками историков. Но принцип, по которому он их делит, крайне наивен: один член братства более революционен, другой — менее; один при каждом случае кричит: «Убить царя, убить подслушавшего студента!» — другие говорят о «кресте» как эмблеме общества. Революционность Шевченко тоже характеризуется призывом «к топору». Но такая характеристика

до крайности топорна. И по словам Костомарова в его «Автобиографии», и по ходу судебного процесса — совершенно ясно, что Кирилло-Мефодиевское общество, как бы оттеночно ни делились его члены, было одним из проявлений буржуазно-националистического движения. И делать из него крайне революционное, чуть ли не народовольческое — по меньшей мере смешно.

Послушаем одного из создателей этого общества.

Мечта о «славянской федерации» наподобие древним греческим республикам или Соединенным Штатам Северной Америки, пишет Костомаров, сильно занимала умы нескольких киевлян в 1845 году (студента А. Маркевича, В. М. Белозерского, учителя Пильчикова, Н. И. Гулака, посещавшего их беседы Т. Г. Шевченко). Чтоб воспитать окружающих в духе идей такой будущей федерации, «явилась мысль образовать общество, которого задача была бы распространение идей славянской взаимности как путями воспитания, так и путями литературными... Изучение славянских языков и литератур ставилось главнейшим делом в образовании. Товарищи мои искренно приняли эти идеи; самому обществу предположено было дать название общества св. Кирилла и Мефодия, славянских апостолов. Мысль об основании общества вскоре была забыта... но мысль о славянской взаимности и славянской федерации глубоко оставалась у всех нас как заветная в жизни» [1]. Ни о чем революционном в уставе общества не помышлялось, наоборот: «...заранее заявлялось, что такое общество ни в каком случае не должно покушаться на что-нибудь, имеющее хотя тень возмущения против существующего общественного порядка и установленных предержащих властей» [2].

Если даже допустить, что Костомаров сознательно что-то умалял и утаивал в автобиографии (хотя он до крайности и даже до цинизма откровенен в других местах,— например, в главе о своей саратовской жизни, где он пишет подробно о своей антисемитической до-

---

[1] Н. И. Костомаров, Автобиография. Библиотека мемуаров. Задруга. М. 1922, стр. 188—189.
[2] Там же, стр. 189.

кладной записке губернатору,— стр. 217),— то в описании своей встречи с Шевченко на суде он, конечно, ничего не сочиняет, и это место его автобиографии крайне знаменательно. Оно показывает, как легко относился сам Шевченко к своему участию в «Обществе» и к самому «Обществу»,— как мало значенья придавал ему. Вот это место:

«Из всех привлеченных к этому делу и в этот день сведенных вместе в комнате перед дверью той, куда нас вызывали для очных ставок, Шевченко отличался беззаботною веселостью и шутливостью. Он комически рассказывал, как, во время возвращенья его в Киев, арестовал его на пароме косой квартальный; замечал при этом, что он издавна не терпел косых, а когда какой-то жандармский офицер, знавший его лично во время его прежнего житья в Петербурге, сказал ему: «Вот, Тарас Григорьевич, как вы отсюда вырветесь, то-то запоет ваша муза»,— Шевченко иронически отвечал: «не який чорт мене сюди заніс, коли не та бісова муза». ...30 мая утром, глядя из окна, я увидал, как выводили Шевченко, сильно обросшего бородой, и сажали в наемную карету вместе с вооруженными жандармами. Увидя меня в окне, он приветливо и с улыбкой поклонился мне, на что я также отвечал знаком приветствия...» [1]

Тарас Шевченко ясно показал при этой встрече, что в тюрьму его привела «бісова муза», а не участие в «Обществе». Сам бывший крепостной, с его трезвым и ясным умом, Шевченко не мог быть и не был «вдохновителем» нереальной и вполне интеллигентской затеи, он не только не «возглавлял» Кирилло-Мефодиевское общество, а был им использован и попал в него случайно. Весь дух его собственной революционности был иной. Жизнь вела и привела Шевченко в ряды общерусского фронта борьбы против крепостничества, в ряды русской революционной демократии. Для Кулишей и Костомаровых своим братом был помещик-малоросс, братом по крови. А для Шевченко, как это ге-

---

[1] Н. И. Костомаров, Автобиография. Библиотека мемуаров, стр. 203.

ниально заметил Чернышевский в статье «Национальная бестактность», «малорусский пан и польский пан стоят на одной стороне, имеют одни и те же интересы; малорусский поселянин и польский поселянин имеют совершенно одинаковую судьбу... Малорусскому поселянину не было бы ни на волос легче, если бы все паны в Малороссии были малороссы...»

Сам поэт еще до ареста, до своей ссылки тонко понимал это различие. В 1845 году на Украине он написал в своем знаменитом «Послании»:

...Кричите,
Що бог создав вас не на те,
Щоб ви неправді поклонились!..
... і знову шкуру дерете
З братів незрящих, гречкосіїв...

Кричат о правде, о справедливости — и дерут шкуру со своих крепостных!

Нельзя сказать, чтобы сценарист не знал этого. Но ему не удалось это показать. Ужас крепостного права по фильму — должен дойти до зрителя чуть ли не в единственной и совершенно разговорной сценке у Ярыны. Приказчик вымогает у нее деньги, грозя «обменять ее на суку» по приказу барина. Вы смотрите и слушаете, не испытывая ни горя Ярыны, ни ее радости, когда Шевченко откупается за сестру деньгами,— потому что нет в сцене жизненной убедительности и правды. А где же сама деревня? Та крепостная деревня, которая будоражила, жгла душу Тараса Шевченко, поднимала его на бунт, на гневное сопротивление? Та крепостная деревня, о которой поэт десятки раз восклицал на каждом этапе своей жизни:

... Страх погано
У тім хорошому селі...

Та деревня, воспроизвести которую режиссер смог бы по одним только стихам Шевченко,—

... Повсихали
Сади зелені, погнили
Біленькі хати, повалялись,
Стави бурьяном поросли.
Людей у ярма запрягли
Пани лукаві...

Поместью Барабаша в фильме не противопоставлено ограбленное, ободранное крепостное село, а ведь и это противопоставление подсказывал Шевченко своими стихами:

> І досі нудно, як згадаю
> Готический с часами дом,
> Село обідране кругом...

Даже ссылку предпочитал Шевченко воспоминанью об ужасе крепостничества:

> Погано дуже, страх погано
> В отій пустині пропадать!
> А ще поганше на Украйні
> Дивитись, плакать і мовчать!

Что же противопоставляет сценарист богатству панов, какую деревню дважды наблюдает молодой Шевченко, возвращаясь из Петербурга на Украину? В фильме вы любуетесь ночным видом Днепра, неба, спящего поля. Вы видите хатки над прудом, живописные сцены игр и прыжки крестьян через пылающие костры в ночь под Ивана Купалу; бандуриста, играющего на бандуре; старика, бросающего в костер рубаху с больного внука в надежде, что по старинному поверью внук выздоровеет. Во всем этом много блестящей работы операторов, все это красиво, но все это не ранит, не наполняет негодованием, не объясняет страстной революционной ярости Шевченко. И подобно тому, как один натуралистический показ творческого процесса не раскрывает для вас Шевченко-поэта и бессмертной прелести его стихов, так же точно и все революционные речи Шевченко, вложенные в его уста сценаристом, еще не делают его перед вами революционером. Психологической подготовки к центральному узлу фильма, к аресту и ссылке поэта с чудовищным приказом царя запретить ему писание и рисование в ссылке — то есть к *духовному убиению Шевченко самодержавием*,— этой подготовки на протяжении 263 кадров фактически не сделано.

Но вот на экране засеребрились пустынные зыбучие пески, тяжко поднялся чугунный двуглавый орел над стенами форта, забили по земле четкие солдатские

шаги, затрещала дробь барабана,— открылся каменный квадрат крепостного плаца, на котором муштровали взвод солдат, сосланных сюда со всех концов России за самые разнообразные провинности. И рядовой Шевченко, настоящий живой Шевченко, на этом плаце. Нелепое офицерское «репетэ» (повторить!); «тяни носок», «тяни носок» — крик ефрейтора,— и великий поэт стоит в суровом терпенье, вытянув ногу перед собой, в терпенье, но не в покорности.

Все, что было сказано об этом периоде жизни самим поэтом в дневнике, стихах, рассказах, письмах, гравюрах о «блудном сыне»; воспоминания современников, исторические свидетельства; наконец, прекрасные рисунки и акварели самого Шевченко, передающие своеобразную красоту и пустынность Кос-Арала,— все это было, по-видимому, привлечено сценаристом и глубоко продумано, прочувствовано. Здесь впервые Шевченко предстает в народе и с народом. Не только тяжкое давление самодержавия, калечащее душу людей, но и сопротивление людей, проблески их человечности даны и прослежены в самых многообразных связях. Мы видим задавленного, одурелого солдата и «птицу-певунью» — рядового Скобелева, страстно восставшего против неправды (превосходно сыгранного М. Кузнецовым); мы видим спившееся, страшное по своей душевной опустошенности офицерство, загнанное сюда, в «беспросветную» даль,— и порядочных людей среди него; видим местное население — киргизов, и отношение к ним офицеров и Шевченко. Видим польского революционера Сераковского, скрасившего одиночество Шевченко.

И образ ссыльного поэта раскрывается в своих связях с обществом, с народом, со средой — на плацу, на солдатских нарах, в киргизской юрте, в офицерской комнате, в церкви на панихиде по царю, на песке, под посаженной самим поэтом вербой, на пустынном берегу синего моря,— все глубже, все прекрасней в своей человечности, в непреклонной принципиальности, в несгибаемой силе характера. От кадра к кадру этот образ насыщается такой жгучей силой правды, что испытываешь восторг встречи с воскресшим, с восставшим от смерти живым поэтом.

Когда пьяная компания офицеров вызывает к себе солдата Шевченко, чтобы поглумиться над ним, а он произносит свой тост о матерях, их породивших,— речь, совершенную по своей тонкой иронии,— эта речь переплавляется тут же, в лицах, в глазах, в поведении присутствующих, в тоне и позе Шевченко, в нечто, снимающее иронию, в нечто глубоко трагическое, в стыд офицеров за себя, в проблеск человечности в них. И эту агитационную, положительную силу речи воспринимаешь, как голос подлинного Шевченко. Это не игра актеров, это именно так и было, это — правда!

Актер Бондарчук настолько вживается в созданный им образ, что происходит нечто невероятное. Когда Сераковский, прощаясь с ним, говорит: ты, Тарас, не сломился от ссылки, тебя ничто не согнуло, ты такой же борец, как был,— то слова эти доходят до сердца актера, как дошли бы до сердца самого Шевченко. Мы видим вдруг терпеливое, изуродованное цынгой лицо постаревшего, измученного, истерзанного поэта, лицо, не дрогнувшее под муками и издевкой, а тут, от теплых слов — дрогнувшее. Сократились лицевые мускулы, тяжелые слезы набежали на глаза, и на обнаженной шее затрепетало, заходило под кожей «адамово яблоко», как бывает у людей, сотрясающихся от сдерживаемого рыдания. Этого нельзя сыграть. Это было. Артист Бондарчук пережил это, как Шевченко, и зрители вместе с ним потрясены до истоков сердца, до ответных слез.

Можно ли сказать, что превосходная вторая часть фильма искупает слабости первой его части? Нет, нельзя этого сказать. Зритель хочет, чтобы гений правды и сила красоты, достигнутые во второй части, были бы налицо и в первой. Надо было вдумчивей поработать над началом фильма; надо было бы исправить совершенно неудавшиеся, просто оскорбительные в своей фальши образы Чернышевского и Добролюбова в самом конце его; и тогда мы получили бы совершенный по красоте и правде художественно-биографический фильм.

1951

ОБ АНГЛИЙСКОМ КИНО

(Размышления писателя)

I

Даже при очень небольшом практическом знакомстве с массовой продукцией французской, итальянской, американской кинематографии мы хорошо можем представить себе их характер и отличие друг от друга. Как ни парадоксально звучит это, но малое значение массовой продукции этих стран — не мешает, а скорей помогает нам в данном случае, потому что, желая определить для себя возможности и как бы увидеть в одном образе лицо киноискусства каждой из этих стран, мы обращаемся мысленно к тем немногим картинам, которые смогли посмотреть и которые, как правило, принадлежат к лучшим образцам кинематографии данной страны.

Возьмем «Скандал в Клошмерле», одну из удачнейших кинокартин французского производства. Можно, ничего другого не увидя, сразу представить себе «почерк» французской кинематографии, ее неподражаемый характер. Почему? Потому что в создании этой картины главным фактором были галльский ум, галльское остроумие, тот скепсис с оттенком превосходства над вами, а в то же время и грусти, какой бывает подчас у старика, знающего жизнь, но потерявшего силы для жизни и чуть завидующего, чуть сострадающего молодости,— это типичное выражение галльского «esprit»

(непереводимо!) — во французской литературе, графике, музыке, живописи, разговоре, даже самом характере сегодняшнего разговорного языка, даже в выражении лиц умных французов. У нас есть необыкновенно удачный советский фильм «По дорогам Франции», где оператор сумел уловить и передать это выражение в глазах у французских художников на Монмартре. Увидя их профили и это мгновенно зафиксированное на экране выражение, вы безошибочно про себя определяете, что перед вами — типичные французы.

Мало того, по одному только фильму «Скандал в Клошмерле» вы неожиданно чувствуете себя в состоянии судить о важнейших проблемах связи в киноискусстве современной литературы и живописи, с их специфическими приемами,— со специфическими приемами кино как такового — в данной стране, в данную историческую минуту, иначе сказать, вы понимаете, насколько синтетично и поэтому особо национально это, казалось бы, наиболее интернациональное из искусств,— искусство кинематографии. И, больше того, именно исходя из впечатленья, полученного вами и постепенно разрастающегося, вы вдруг начинаете лучше и яснее понимать и отрицательные особенности киноискусства другой страны, американского.

В самом деле, там если и синтезируется что-нибудь в лучших картинах, то,— скажем,— музыка одной европейской страны со стилем виртуоза другой страны, с манерой живописать третьей страны и литературой четвертой страны, сдабриваемые типично американским деляческим подходом к концу и началу сценария и к выбору деталей (не тонко, а броско, не углубленно, а захватывающе, не «долгим разговором», а без долгого разговора).

На западном киноискусстве больше, пожалуй, чем во всякой другой области культуры (кроме науки) сказывается американский способ продуцирования силами стягиваемых со всех концов света гастролеров,— умение зазвать к себе, перекупить, создать условия, заставляющие работать на Америку и т. д.,— постепенно денационализирующий американскую кинематографию. Вот почему вы тоже легко можете представить по двум-

трем боевикам лицо этой кинематографии, отражающей не столько состоянье собственной национальной литературы, собственной национальной пластики, собственной национальной музыки, сколько конгломераты множества различных, взятых напрокат, культур, с одним безошибочным американским оттенком — высокой техники, высокого темпа и высокого понимания практики.

В Италии, разумеется, есть массовая коммерческая кинопродукция, рассчитанная на нижесредний уровень зрителя. Мы ее, к счастью, не видим. Но когда произносят слова: «лицо итальянской кинематографии», мы все тотчас вспоминаем «Похитителей велосипедов» и ряд других превосходных картин блестящих итальянских режиссеров, сумевших вырвать куски жизни из ее слитного потока, сделать живое человеческое лицо из народа — интересней лица актера, представить жизнь, как она есть, обогрев ее лишь небольшой дозой художественной условности, необходимой для сюжетного закругления «натуры». Можно любить или не любить эту прогрессивную итальянскую кинематографию, но она двинула киноискусство вперед, она заставляет мыслить и переживать, она несомненно носит глубоко национальный характер и отражает определенные тенденции в развитии общества и других итальянских искусств.

Но если так определенно чувствуем и судим мы о киноискусствах Франции, Италии и Америки, то в отношении английского кино ни в печати, ни в устных разговорах не приходилось читать и слышать что-либо определенное, что-либо похожее на точный суд и точное представленье. Какое у него лицо? Есть ли сейчас это лицо? Что думают о своем киноискусстве сами англичане?

Как это ни странно, английская печать как будто ищет ответа на такой вопрос не у себя, а у «иностранцев», то есть хочет увидеть себя со стороны, чужими глазами, чтоб почувствовать, имеется ли и какой, в каком направлении, органический процесс в ее киноискусстве последних лет. И это тем удивительней, что именно в Англии появились и появляются отличные теоретические исследования о кино, переводились и пе-

реводятся книги других народов, огромным вниманием пользуются также и советские киноработы Эйзенштейна и Пудовкина, переведены и хорошо читаются их книги [1].

Так, в «Ежегоднике британского фильма» за 1949—1950 годы Оливер Белл, член фильм-комитета при Британском Совете и одна из ведущих фигур в вопросах образовательной и воспнтательной роли кино,— пишет, например:

«Мне часто сообщают посещающие нас иностранцы, что, каковы бы ни были другие добродетели или падения британского фильма, он несомненно завоевал за морями репутацию своими историями (то есть талантом рассказчика, умением строить сюжет.— *М. Ш.)* и манерой, в которой они разрабатываются» [2].

Здесь дается в сущности первый ответ на вопрос: каковы особенности и каково лицо английской кинематографии. Но и вся статья Оливера Белла настолько интересна для нас, что я приведу для читателя еще несколько рассуждений из нее, не потерявших своего значения, как мне пришлось лично убедиться в Англии летом 1956 года,— и для наших дней.

Оливер Белл во всей статье откровенно высказывает свое отрицательное отношение к Голливуду и дает понять, насколько влияние этого последнего гибельно для британской кинематографии. Он откровенно радуется и тому, что после войны это влияние идет на убыль. В довоенное время, пишет Белл, «наше обезьянничанье (aping) с американцев было так велико, что наши картины, как это всегда бывает с копиями, были еще хуже оригиналов...» [3] Основное, в чем это обезьянничанье проявилось, была подгонка игры актеров под монотонию «звезд». Звезда, star,— этот нерв голливудской кинематографии, диктовала и тему и сюжет фильма, воспитывая актера не на создании различных образов, а на бессмысленном и непрерывном повторении на экране самих себя, своих черт и черточек, манер и жестов. Пуб-

---

[1] См. библиографию в книге Э. Л и н д г р е н, Искусство кино, Изд-во иностранной литературы, М. 1956.

[2] British film Yearbook 1949—1950. Oliver Bell «The British film of the Future», p. p. 176—178.

[3] Т а м ж е.

лика идет смотреть не фильм, а любимую звезду, поэтому с каким кушаньем ее ни подай, она все съест,— таковы, по убеждению голливудских дельцов, запросы массовой публики:

«Качества «звезды» могут быть притягательными для миллионов, но не для интеллигентного меньшинства. И я глубоко убежден, что сегодняшний вкус последнего — будет завтрашним вкусом первых. Я надеюсь, что нам никогда не придется быть вынужденными забыть о сюжете (plot) в угоду красивого личика. А тем самым — мы подходим к проблеме характеризации. Я ставлю гораздо выше актера или актрису, способных играть разнообразные роли, а не только стереотипную личность, под которую мастера Голливуда подгоняют тех, кого они предназначают быть звездами... В общем, я думаю, что английский актер или актриса куда более разносторонни (versatile), чем их американские коллеги, хотя и не так совершенны, как их европейские соперники. Но это могло бы быть достигнуто тренировкой...»[1] Оливер Белл отнюдь не слеп на достиженья киноискусства в странах народной демократии и там, где и когда может, открыто признает их организационные преимущества. Ему пришлось, например, узнать от директора венгерской Академии драматического искусства, что «фильм» преподается в этой Академии оба первых года при трехлетнем курсе обучения — и ему хотелось бы организовать нечто подобное и в Англии. Признает он и тот факт, что «экран» есть средство для передачи идей и должен «рождать мысли», что, впрочем, сейчас ему «почти не разрешается делать».

Эти правильные рассужденья кажутся нам азбучными, но при всей их умеренности и скромности — они выражают почти революционный протест прогрессивной части английского общества против американского влияния.

Критика того, что мешает развиваться английской национальной кинематографии, у Белла сочетается и с

---

[1] British film Jearbook 1949—1950. Oliver Bell «The British film of the Future», p.p. 176—178.

позитивным представлением о будущности английского фильма. Он с увлеченьем рассказывает о группе молодых английских кинорежиссеров, создавших «документальный фильм» и обращающихся к живой натуре вместо условной игры актера. Он видит и растущие черты национальности английской кинематографии:

«Я большой поклонник новой британской школы создания кинофильмов. В течение войны, как мне кажется, мы открыли тот жанр фильма, который подходит к нашему национальному темпераменту. Я думаю — неоспоримый факт, что, если б от большей части наших картин отрезали титулы и звуковую часть, в них все равно можно было бы признать английские фильмы...»[1]

Но в чем же эти национальные особенности? Самой опасной вещью для фильма, говорит Белл, является слабая тема,— при слабой теме фильм с первых же кадров обречен на фальшь. Но даже и при наличии хорошей темы фильму необходим «крепкий сюжет», или, как Белл выражается, «крепкая история» (strong story). А именно в ней-то и заключается, по его мнению, подкрепленному и вышеприведенным мнением иностранцев, самая сильная сторона английской кинематографии.

Итак,— крепкая история, то есть хорошо, с крепкой завязкой и неразрывным чередованием кадров в развитии сюжета, сделанный рассказ. Англичане в литературе — непревзойденные рассказчики, их авторитет как увлекательных романистов высоко стоял в восемнадцатом и девятнадцатом веках. Да и сейчас вы не сможете, например, раскрыть любой из «коротких рассказов» Соммерсета Моама, начать его читать — и бросить не закончив. Не знаешь, в чем очарованье этих необыкновенно живых, очень простых по форме рассказов, лишенных всякого намека на ту формальную новизну и ломку языка, ту вошедшую сейчас в моду английскую кокетливую городскую скороговорку, когда проглатываются отдельные слова и сокращаются слоги. Соммерсет Моам классичен, речь его течет без суеты и фокусов,

---

[1] British film Jearbook 1948—1950. Oliver Bell «The British film of the Future», p.p. 176—178.

он еще весь в русле XIX века, и новизна его скорей в том лирическом раздумье, в том одиночестве авторского «я», которое отчасти роднит его с нашим Чеховым. Но у него нет ни одного рассказа, который не был бы «крепкой историей», то есть не представлял бы собою острого развития,— действия, приходящего к концу. Вот почему, может быть, очень много рассказов Соммерсета Моама сейчас в Англии экранизированы и экранизируются.

Но английская «крепкая история» имеет свои два полюса, свое «хорошо» и «плохо», которые со стороны тоже, пожалуй, более заметны, чем дóма, на взгляд самих англичан. Прежде чем сформулировать эти «хорошо» и «плохо» английского национального фильма, каким он обещает быть, я расскажу одну такую английскую «крепкую историю» на экране, к сожалению у нас ни разу не показывавшуюся, но на мой взгляд, как и на взгляд всех советских людей, видевших эту картину за рубежом,— представляющую собой одну из самых приятных, трогательных и хорошо сделанных кинокартин в мире. Не знаю, когда она была сделана. Сейчас, когда мир стареет с невероятной быстротой и произведения искусства проходят, словно тени, одно за другим, напоминая двустишие Низами Гянджеви:

Там в небе сидит скоморошник-ловкач —
И дергает сцену за сценою вскачь...

Сейчас, может быть, это и очень старый фильм, но он, как мне кажется, не устарел и не устареет, подобно хорошей сказке. Называется этот фильм «Лэсси возвращается». В титулах идет, как обычно, список действующих лиц, а за ними — имена актеров. И только одно последнее имя заканчивает этот список без расшифровки, двумя словечками «And-Lassy» — «И Лэсси»...

Лэсси — собака, шотландская колли,— играет сама себя. Мы видим бедный фермерский домик, спальню мальчика, с головой закутавшегося в одеяло,— он спит. Внизу, в столовой, шотландская овчарка,— с длинной, умной мордой и длинной желтой с белым шерстью,— глядит на часы: время идти в школу. Она бежит по лестнице и будит мальчика. Но ему хочется спать, он

сердито отталкивает собаку и натягивает одеяло на голову. Собака беспокоится. На минуту она присела, дав ему еще вздремнуть, но потом решительно стягивает с него одеяло. Шутки плохи,— теперь нужно вставать. Мальчик одет, позавтракал, бежит в школу; Лэсси заботливо несет за ним ранец с книгами. Четыре часа. Собака опять смотрит на часы и порывисто выбегает из дому. Она сидит в ожидании перед дверями школы. Выходят ребятишки. Идет и мальчик. Он знает, что верный друг тут, поблизости. Лэсси берет из его рук ранец и, весело виляя хвостом, скачет вперед. Но родители мальчика в беде: им никак не справиться с арендной платой, а сосед, богатый помещик, давно уже заглядывается на Лэсси: он разводит породистых собак. Родители долго оттягивают сделку, пока в отсутствие сына не продают собаку. Помещик увозит Лэсси в своем шарабане. Мальчик пришел из школы растерянный — он долго ждал собаку, но его никто не встретил. Узнав о продаже друга, он не может есть. Проходят день-два, тоска все сильней. А Лэсси у богатого помещика — за решеткой. Густой лай — это в таких же клетках соседи ее, всех пород и возрастов. Лают, но слушаются дрессировщика, худого сердитого парня со стеком. Лэсси не лает. Дождавшись, когда никого нет, она устраивает побег: несколько раз тренируется в прыжке, покуда не перелетает комом через высокую ограду и стремглав мчится домой. Встреча двух друзей. Разозленный помещик приезжает за беглянкой. Лэсси опять в клетке. Вторая попытка к бегству: уже не прыжок, а подкоп. Лэсси перелезает через вырытую яму — и опять дома. На этот раз мальчик решает спрятаться с ней от родителей в пещере. Они сидят там, крепко обнявшись, но оба невеселы; оба понимают, что это — ненадолго. Родители находят мальчика. На этот раз Лэсси увозят за тридевять земель.

В Шотландии — выставка породистых собак. Помещик везет туда своих лучших псов, в их числе и Лэсси, и сам осматривает их вместе со своей маленькой чернокудрой девочкой по прибытии на место. Хорошие, поразному стриженные, разномастные псы. Обозленный тренер — парень вообще не очень любящий свое ремес-

ло и собак — бьет Лэсси палкой на ученье. Лэсси на этот раз избирает самый простой способ: поворачивается спиной к своему мучителю и со всех ног удирает. Куда? Домой,—по собачьему нюху. Но между ней и домом сотни английских миль, реки, горы, леса и скалы, заливы и топи. Все путешествие умной собаки проходит на экране,— как и ее нарастающее истощение. Вот она переплывает залив — кажется, ему не будет конца. Мокрая, одичалая, отощавшая, она пробирается по скалам. Шерсть ее слиплась, нога изранена, собака хромает, она несколько дней не ела. Она не играет, не «представляет»,— она переживает все всерьез. В страшную грозу и бурю, окончательно подломившую ее силы, Лэсси, издыхая, падает на чьем-то дворе,— и тут она слабо подает голос. Лэсси визжит. Она просит о помощи. В домике живут старик и старуха. Они зажигают фонарь и ночью выходят на стон. Перед ними окровавленным комком, вытянув лапы, лежит умирающий пес. Старики вносят его в жилую горницу, обогревают, сушат. Выхаживают Лэсси — и вот она уже поправилась, опять распушилась. Лэсси — благодарная собака, ей жаль уходить от стариков, привязавшихся к ней. Новые хозяева души в ней не чают. Но старушка приметила, что в четыре часа пес начинает повизгивать, он глядит на часы, бежит к запертой двери, скребется, потом опять смотрит на часы, потом, видя, что дверь заперта, садится и тихонько скулит. Старики понимают — это память о прошлом, о чем-то утраченном, прерванном на пути к дому... И надо отпустить собаку домой.

Утром они выводят ее за калитку и — отпускают. Лэсси уходит не сразу. Вот она побежала, остановилась, обернулась, тихо подползает к новым хозяевам, снова прощается и машет хвостом и, наконец,— бежит. И Лэсси опять добегает домой, но исхудалая, всклокоченная, не похожая на себя. А помещик давно вернулся и с дочкой опять заявился к фермеру. Он убежден, что эта проклятая собака снова у старых хозяев. И в самом деле — за дверью у них несомненно спрятана собака. Но тут, потрясенные верностью собаки, родители мальчика решаются на ложь. Они говорят, что это другая собака, не Лэсси. Тогда помещик посы-

лает свою дочку поглядеть и проверить. Девочка узнает Лэсси, встречается глазами с глазами мальчика, поднимает свои на отца и — отвечает, что это не Лэсси. Между тем злой парень-дрессировщик явно не по душе помещику,— он портит собак. И помещик на его место приглашает безработного, обнищалого отца мальчика. Последние кадры фильма: английский парк, чудная дорожка. По ней катят на велосипедах чернокудрая девочка и белокурый сын фермера. А за ними — раздобревшая, расчесанная, солидная, преданно бежит Лэсси. Но и это еще не все — за Лэсси вдруг вываливается на экран кучка кувыркающихся, уморительных, породистых колли,— ее щеняток.

Фильм смотрится с тем отдохновением, когда двух-трехчасовое внимание приносит не усталость, а как будто освежает и снова мобилизует вас на работу. Так действуют народные сказки. И с удовлетворенным вздохом, с теплотой на душе, вы покидаете кино. «Собака сыграла человека», сказал мне один из советских людей, смотревший фильм; «а иной актер-человек и собаки порядочно не сыграет!» И это было правдивое резюме картины: собака сыграла человеческую верность и преданность, преодолев все поставленные перед ней силки и препятствия.

Но... я сказала, что у «крепкой истории» (а Лэсси — это крепкая история на экране!) есть свои «хорошо» и «плохо». Всякое совершенное действие в настоящем рассказе-сказке должно свести начало и конец в закругленное целое, то есть дать окончание. Именно в наличии непременного «окончания» и заключается основная сила крепкой истории, а между тем в жизни окончаний не бывает, есть только концы, точки, прекращенья, обрывы. Но «окончание» — это собственность искусства, собственность художественной формы, то «закругление», создаваемое произвольно, в элементах искусства, на основе законов эстетики, а не жизни, когда вы ухом своим слышите музыкальную коду и знаете, что форма идет к завершению, она вбирает все целое и разрешится гармонией, тоникой, она стремится к разрешению, как ручей к реке, река к морю, море к океану, с неизбежностью вечного закона, хотя бы каприз художника

вдруг остановил ее на пути в этом стремленье. «Окончание» (не конец!) истории — это всегда, как в сказке,— «жили-были, добра наживали, и я там был, мед-пиво пил, по усам текло — в рот не попало». Сказка! Условное окончание всеобщего благополучия, то, чего хочет душа, хотя и знает, что оно побежит по усам, не попав в рот,— то, чего никогда в жизни не бывает и что поэтому не действительно, не правдиво, засахаривает, лакирует, подкрашивает реальное бытие. В сказках добро побеждает зло, как маленький лорд Фаунтлерой — своего сварливого милорда-дедушку,— но в той же сказке английский парень-тренер, измочаленный на довольно бесперспективной должности дрессировщика собак, остается все-таки, как бы он ни был «несимпатичен», без работы. И в сущности линия этого самого «злого парня», остающегося без работы, и есть единственная реальная линия в крепкой истории фильма, единственная,— кроме Лэсси. Собака была вне экрана и вне искусства, она ж и л а своей горячей, естественной жизнью в искусно созданных, но для нее реальных положениях.

Вот «отрицательный» полюс превосходных английских картин; их еще очень мало, прибавлю сюда снятый в Австралии фильм «Смайли» о веснушчатом мальчугане, нечаянно разоблачившем контрабандистов. Крепкие, увлекательные истории, со вносящими естественность и природу детьми и животными, с превосходными актерами (я не согласна с Беллем, что английские актеры «уступают» своим европейским коллегам,— на мой взгляд это лучшие сейчас в Западной Европе и Америке актеры!), но с фальшивым благополучием окончанья, какого не бывает в жизни. Фильмы-сказки, как и сама народная сказка, имеют, конечно, право на бытие, они нужны человечеству как хлеб, потому что люди х о т я т благополучного окончания. Нет его в жизни,— пусть хоть экран утешит душу. И отвергать хорошие «крепкие истории» английских доброкачественных фильмов только потому, что они обваливаются в условность при окончании,— никак не следует. Но люди хотят н е т о л ь к о отдыха и утешения. Все сильнее и сильнее становится тяга настоящих людей

к той полноте правды искусства, какая отражает действительную жизнь, жизнь, выпадающую на долю вам, мне, ему, ей. Англичанам трудно, по самой консервативности и ортодоксальности их природы, выйти из условностей искусства, условностей, смягченных и сглаженных для них постоянной прививкой юмора, этого шута шекспировских комедий, вносящего в «высокий стиль условностей — прозаический здравый смысл. Англичан очень тянет к себе и опыт Эйзенштейна в советском кино двадцатых годов и резкий скачок итальянского кино с камерой в гущу жизни, где есть только «продолжение» и никогда нет окончанья. Но уж очень редко удавался им самим такой же скачок, для этого они слишком традиционалисты.

Впрочем, именно в Англии, в английском фильме, по всей вероятности бессознательно для постановщика, а может быть и полусознательно для актера,— удалось совершить этот скачок, не разрывая рамок условной «крепкой истории», а наоборот — с точностью воспроизведя ее. И тут я вижу в будущем новый путь для английской кинематографии, вполне национальный и неподражаемый для других. Для того чтобы показать этот возможный путь (он заложен, по-моему, в глубокой актерской трактовке роли), я расскажу о втором английском фильме, снятом сравнительно недавно, года четыре тому назад.

II

Из всех романов Диккенса — его «Записки Пиквикского клуба» меньше всего подходят для экрана. Они были написаны молодым Диккенсом, привыкшим иметь дело с газетой, с малым объемом однодневных скетчей; они писались от выпуска к выпуску, нанизаны из отдельных приключений, вставных новелл, остроумной хроники, вроде выборов в Итонсвиле или военных маневров в Рочестере. И связаны между собой только нитью дороги,— дороги веселого путешествия по веселой старой Англии.

Но с течением времени самое молодое творение Диккенса сделалось самым зрелым. Образы, созданные

им, выросли в типические, а смешные и трогательные сцены наполнились ароматом «дней минувших». Старая Англия, ее города и усадьбы, проезжие дороги и трактиры, балы и свадьбы, суды и тюрьмы, все это, пронизанное светлой мыслью и мягким юмором Диккенса, сделалось знакомым для читателей обоих полушарий. И когда сценарист и режиссер Ноэль Лэнгли приступил к экранизации самого трудного романа Диккенса, перед ним встала задача: передать не только роман, но и то, что сделало с этим романом историческое время,— Время с большой буквы. Справился ли Ноэль Лэнгли со своей задачей? И как?

За день до выхода «Пиквика» на лондонский экран, 13 ноября 1952 года, газета «Таймс» писала: «Его (Лэнгли) задача выбора, перед тем как начать крутить фильм, была и сама по себе достаточно трудна; а после начала съемки он был поставлен лицом к лицу с дальнейшими трудностями». А после того как фильм уже шел в Лондоне, постоянная кинорецензентка воскресной газеты «Сандей Таймс», Дайлис Пауэлл, писала 16 ноября, что попытку Ноэля Лэнгли отнюдь нельзя счесть «не заслуживающей внимания». Самый тон этих заметок, необычайный для коротких и рекламно-деловых сообщений о фильмах, какие чаще всего встречаешь в английских газетах, показал, что Лэнгли заставил рецензентов з а д у м а т ь с я над своей работой.

Мы увидели Пиквика у себя с опозданием на целых три года,—и с первой же минуты, как появились на экране страницы старой книги и зазвучали такты громкой, маршеобразной, необыкновенно жизнерадостной музыки, в нашем зрительном зале родилось то особенное чувство внимания и захваченности, какое говорит об удаче. Да, фильм удался Ноэлю Лэнгли. Предельный лаконизм сценария, но не скупой и не торопливый, в отдельных местах даже щедрый на время, например, в замечательной сцене суда и чисто диккенсовской речи серджента Бузфуза (артист Вольфит); предельная быстрота действия, но не грубая, а постоянно и выразительно обусловленная; быстрый переход из кадра в кадр, нигде не разбивающий, а наоборот, все более сковывающий ваше внимание; тонкая, обдуманная велико-

лепная игра артистов вплоть до мельчайшей роли какого-нибудь драчуна-извозчика; и музыка, музыка... Превосходная музыка Антони Хопкинса — одно из самых крупных слагаемых успеха фильма. Она не иллюстрирует и не сопровождает, а кажется дыханием экрана. Полтора часа вы слушаете как бы пленительные варнацни одной и той же темы—и в цокоте лошадиных копыт, и в танцевальных мелодиях офицерского бала, и в тягучем колоколе английского суда, и в соловьиных трелях, раздающихся в воображенье влюбленного Уинкля, и в нестройном трагическом шуме голодной, измученной толпы долговой тюрьмы Флит,—пока, наконец, ее первые знакомые такты не воскресают с полнотой музыкальной коды в последних кадрах свадебного пира...

Каким же образом справился Ноэль Лэнгли со своей задачей? Ответ на этот вопрос неожиданно подводит нас к очень глубокнм выводам и представляет собой не малый литературный интерес.

Перед нами опять сказка, на этот раз диккенсовская, с благополучным окончанием. Но, чтоб получить «крепкую историю» из конгломерата «Записок», Лэнгли вынужден был, правда тонко и незаметно,— внести существенные «редакционные поправки» к Диккенсу. Весь читающий мир знает Пиквика,— толстенького джентльмена в белых штанах в обтяжку и знаменитых гетрах,— смешного вначале, но все более обаятельного, с каждой страницей разворачивающего свой здравый английский смысл, свой старомодный юмор, свою практическую доброту. В книге — именно Пиквик в окружении своих спутников,— Снодграса, Уинкля, Тапмэна и верного слуги Сэма Уэллера,— занимает центральное место; остальные персонажи — помещик Уордл с его вечно спящим слугой, «жирным парнем»; хитрые стряпчие Додсон и Фогг; мелкий жулик Джингл с его пройдохой слугой Джобом,— и многое множество других лиц,— воспринимаются на втором и третьем плане.

И вот главная «редакционная поправка», какую внес Лэнгли, заключается в том, что в сценарии он отнял у Пиквика монопольное положение, какое тот занимает в романе. Рядом с добропорядочным английским джентльменом Пиквиком

он поставил отрицательную фигуру бродячего актера Альфреда Джингла, а вместо «цепи происшествий» собрал все действие кольцом вокруг одной сюжетной коллизии: борьбы Пиквика с Джинглом. Сделано это путем небольшой и на первый взгляд несущественной словесной перестановки: в сценарии тотчас после первой крупной проделки Джингла — увоза перезрелой мисс Рэйчл — Пиквик торжественно заявляет: «...Теперь моя святая обязанность разоблачить... этого авантюриста!» Решение Пиквика начать поединок с Джинглом становится косвенной причиной всех последующих событий. И это выводит эпизодическую фигуру Джингла на первый план, который Джингл занимает с первых же кадров фильма.

Играет Джингла в фильме замечательный английский актер Найджл Патрик. Когда во дворе «Золотого креста», где взбешенный извозчик хочет поколотить Пиквика, принимаемого им за шпиона,— вдруг происходит движение, и выступает вперед Альфред Джингл, расталкивая людей танцевальными жестами своих узких плеч и спрашивая озабоченным, рубленым «стаккато»: «Что такое? Что случилось? Что за свалка?» — зритель сразу оказывается в плену у необычайно интересного, очень сложного образа, созданного актером.

Джингл на экране красив; акробатически ловки движенья его очень тонкого тела и длинных ног,— *но не красота и ловкость Джингла приковывают взгляд.* Джингл на экране жалок и оборван,— он в продранном кафтане, с бегающим взглядом, не брезгает передернуть в карты, выпить из чужого стакана, облачиться в чужую одежду; это искатель перезрелых невест с хорошим приданым, врун и воришка. Но вниманье зрителя *к этим чертам не приковывается.* Джингл совершает множество комичных проделок,— но зритель почему-то *не склонен* смеяться над ними, как смеется над столбняком Уинкля или его спортсменскими подвигами. Почему-то проделки Джингла не возбуждают смеха, не кажутся комичными. Ловишь себя вначале на классических литературных сравнениях, вспоминаешь Хлестакова, Чичикова, но и эти мысли отпадают, потому что в образе Джингла

на экране нет и ничего сатирического. Что же держит, что приковывает зрителя к этому образу?

Вот Джингл разглагольствует, как хозяин, за столом, фамильярно хлопая джентльменов по спинам и даже по плешине; но стоит проделке открыться, стоит возникнуть опасности резкого отпора,— и в глазах нахала мелькает что-то, похожее на привычку всегда в таких случаях благоразумно отступать, ретироваться, что-то от побитой собаки, прочно знающей о существовании палки. Унизительное, жалкое в лице, бегающие глаза — но только ли это?

Вот к Пиквику входит военный врач с офицерами. Он узнает в Джингле своего неизвестного соперника на балу; лицо его наливается бешенством, он жаждет дуэли... Но один из его спутников с холодным презреньем говорит ему: «Это бродячий актер... вам невозможно драться с ним». Все это время Джингл сидит лицом к зрителю; его узловатые нервные руки тасуют колоду карт, шляпа сдвинута набекрень, губы кривятся вынужденной, вызывающей улыбкой. В ответ на презрительные слова он как будто все так же беззаботен. Но едва заметная судорога перекосила его лицо, глаза перестали «бегать», в них появляется — на кратчайший миг — что-то человечески-гордое, озлобленное, затравленное, как при очень сильной физической боли. Прошло и тотчас исчезло. Но вот к оскорбительным словам офицера присоединяются оскорбительные слова подошедшего к актеру Натаниэля Уинкля. Они — последняя капля, Джингл, отворачиваясь, как бы сходит с экрана, глядя перед собой прозрачными, пустыми, широко открытыми глазами. Мы заглядываем в них только на секунду. Еще миг—и нахальный Джингл, которому все как будто с гуся вода — опять на месте. Но зрителю, заглянувшему на короткий миг в человеческую душу актера, в его попранное достоинство, в еще не совсем умершую способность чувствовать оскорбление,—хочется опять увидеть это лицо без маски. И Найджл Патрик доставляет зрителю это наслажденье.

В долговой тюрьме, на соломенном полу, грязный, босой, полуголый, с висячими вниз, развитыми волосами, с выросшей на щеках щетиной, с опущенными

глазами стоит перед Пиквиком его нахальный противник. Он еще силится быть остроумным и развязным, но он голоден, замучен, ноги едва держат его, и шутит Джингл над последним актом своей собственной человеческой драмы: «смерть от истощенья, следствие, похороны за счет работного дома, занавес...» Он не глядит Пиквику и зрителю в глаза. Голос его очень тих, старое «стаккато» едва заметно. И этот босой человек в тюрьме кажется натуральней, серьезней, человечней, чем стоящий перед ним все такой же толстенький, в таких же незапятнанных белых брюках (даже солома не пристала к гетрам!) Пиквик, эсквайр. Невольно вы вспоминаете то место романа, где Джингл сам себя аттестует как «дворянина из Без-поместья, Ниоткуда», подшучивая над традиционными английскими сословными формулами. Даже и тут, в последней сцене, молодой по роману Джингл кажется старше пожилого Пиквика; он и раньше как бы покровительствовал английскому джентльмену, помогая ему в практических вещах; а сейчас, едва стоя на ногах, в двух-трех фразах обнаруживает лучшее знание страшных сторон тюрьмы, ее ростовщиков, обирающих заключенных,—нежели чистенький сэр, обходивший тюрьму со своей записной книжкой. Когда в новой скромной одежде он приходит проститься с Пиквиком,— сценарист дает нам его лицо большим планом. По замыслу Ноэля Лэнгли, это лицо должно выразить раскаянье, благодарность, перерожденье. Не знаю, хотел ли Найджл Патрик в соответствии со сценарием передать именно такие традиционные чувства. Мы можем судить только о том, что видели на экране.

А увидели мы,— гением актерской игры,— прекрасное человеческое лицо и невеселые глаза в темных изношенных веках; тонкие губы, раскрывшиеся без улыбки, как бы от рвущихся слов, которые остались невысказанными,— лицо человека, страстно повествующее о судьбе того, кто выключен из общества, кто с умом и талантом, как побитый пес, молчаливо сносит пренебреженье и униженье; кто разменял свою молодость на мелкое жульничество, беготню по заколдованному кругу, из которого нет выхода, и — последний вер-

шок родной земли под ногами, с которой его сбрасывают вон, вон из Англии, в британскую колонию Гвиану, в Демерару, где переселенцы тысячами мрут от желтой лихорадки...

И то большое и человеческое, что вдруг встает за образом Джингла, сыгранного Найджлом Патриком с потрясающей силой,— совершенно заслоняет добропорядочного Пиквика.

Потрясенные этим образом, со стиснутым сердцем, еще не зная и не понимая, почему нам вдруг стало так странно тяжело на душе, молчаливо выходим мы из зала по окончании фильма, казалось бы такого веселого и жизнерадостного. Иные и не заметили, что в поединке Пиквика с Джинглом нравственно побеждает не Пиквик, а тот, кого он благополучно выпроваживает за пределы родины. Другие, заметив, склонны приписать это — более слабой игре актера, изображавшего Пиквика.

Но мне думается, превосходный актер Джемс Хэйтер, игравший Пиквика, один из опытнейших английских актеров, прекрасно сыгравший двух братьев Чирибль в другом диккенсовском фильме, «Николае Никльби», тут ни при чем. Мне думается, он и не мог сыграть лучше... Охваченная ярким впечатлением от фильма, я взялась за перечитывание романа Диккенса, и мне стало понемножку ясно, что Найджл Патрик не отошел от английского классика. Наоборот, образ, созданный им на экране, помог нам сейчас по-новому прочитать самый роман, увидя в нем такие детали, каких раньше мы просто не замечали.

Начать с того, что деклассированный член общества, Джингл, у Диккенса — не шут и не глупец; он отлично знает слабые стороны общества, за пределами которого он живет. Когда сквозь шутовство прорываются у него серьезные фразы,—какой остротой социальной характеристики отличаются эти фразы! Сам Диккенс не мог бы сказать о современном ему английском строе лучше, чем это делает Джингл: «Люди высшего ранга не признают людей среднего ранга; люди среднего ранга не признают мелкого дворянства; мелкое дворянство не признает торговцев... А член королевской парламент-

ской комиссии — не признает вообще никого, кроме себя».

Джингл, далее, не бездельник. Он актер, профессионал, зарабатывающий пропитанье своей профессией, которая, правда, не всегда кормит его. В то время как Пиквик с друзьями едут «на свой счет» в Рочестер в поисках приключений, Джингл отправляется туда для выступленья в рочестерском театре. С тонкой иронией он замечает Пиквику, что и он тоже философ, «как многие люди, у которых мало работы и еще меньше получки». Наконец, Диккенс странно оговаривается, заставляя Джингла рассказывать о своем участии в июльской революции 1830 года, в то время как похождения Пиквика происходили хронологически до нее (в мае 1827 года).

Но что же сам Пиквик, милый читателю с детства Пиквик, которого мы привыкли любить,— что происходит с ним? Как перечитываешь роман после фильма? Я представляю себе английского сценариста и режиссера Лэнгли над книгой. Вот он дошел до последних страниц, где доброта Пиквика должна победить низость Джингла. Эти страницы особенно важны для Лэнгли, поскольку он строит весь свой сюжетный узел именно на последней нравственной победе Пиквика над Джинглом. И тут я вижу, как Ноэль Лэнгли смутился. Я вижу, как он прикусил себе губу. Как он начинает опять листать книгу сначала... Правда, я вижу это в своем воображении, но на основании, как говорят юристы, «вещественной улики». Нельзя, мне кажется, не смутиться от тех строк, где слабого, еще недавно перенесшего лихорадку человека посылают начать новую жизнь в болотистую Гвиану. Но, может быть, он сам этого хочет? В романе об этом ни слова не сказано. Там Джингл упоминает о попугаях, но без всякого высказанного стремленья в экзотическую страну. Там Джингл беседует с Пиквиком о своей будущей судьбе, но содержание беседы читателю остается неизвестным. И сценарист Ноэль Лэнгли чувствует,— чувствует сердцем человека нашей эпохи, нашего десятилетия, что массовому зрителю не совсем-то понравится такая доброта Пиквика. Надо ее обосновать, оправдать, надо за Диккен-

са договорить то, что Диккенс совсем не сказал в романе. И вот тут-то и появляется вещественная улика, о которой я упомянула выше. В одном из начальных кадров после рассказа о дочери испанского гранда, Джингл вдруг откидывает голову и задумчиво произносит: «...Вот о чем я мечтал всегда... Оставить Англию... уехать в Демерару... Превосходный климат... Да, уверяю». Напрасно уверяет Джингл зрителя! Во-первых, в Демераре не превосходный, а убийственный климат. Во-вторых, этих слов вовсе нет в тексте романа, их вложил в уста Джингла сам сценарист. У Диккенса Джингл, придя проститься с Пиквиком, говорит гораздо более правдоподобные и серьезные слова. Когда законник Пэркер грубо называет «потерянными» те 50 фунтов, что Пиквик потратил на Джингла, бродячий актер страстно восклицает: «Не потеряно! Заплачу все... до последнего фартинга... Желтая лихорадка, может быть... не в моей власти... Но если нет...» И когда он опускается на стул, проводя рукой по глазам,— вы знаете, что Джингл ясно видит перед собой все, что его ожидает: страшное дыхание тропической лихорадки встает со страниц романа. И верный слуга Джоб усиливает эти слова: «Он хочет сказать, сэр, что ежели его не унесет лихорадка, он вернет эти деньги. Если выживет,— вернет, мистер Пиквик» [1].

Легко ли современному актеру перед новым, современным зрителем сыграть милого Пиквика так, чтобы он вышел безупречно обаятельным и смог потягаться в нравственной силе с жалким парием, пережившим серьезную человеческую трагедию? Может ли приятная музыкальная табакерка выстоять рядом с бурей бетховенской музыки? Джингл побеждает Пиквика на экране вопреки замыслу Ноэля Лэнгли, но мне кажется. именно в этой победе — лучшая похвала фильму.

Когда я поделилась всеми этими мыслями с читателями на страницах московской английской газеты, один знакомый мне англичанин взялся заново перечитать «Пиквикский клуб». И вот, прочитавши, он прибежал

[1] Charles Dickens «Posthumous Papers of the Pickwick club». Изд-во иностранной литературы, М. 1949. Обе цитаты—на стр. 830.

ко мне и взволнованно показал еще одну «улику», до сих пор совершенно не замечавшуюся никем, уже в самом тексте Диккенса:

Джингл в последнее свое свидание благодарит Пиквика своим прерывистым стаккато: «Мистер Пиквик — глубочайше обязан — спасательный пояс — сделали человека из меня — вы никогда не раскаетесь в этом, сэр»[1]. Двусмысленно тут выражение «спасательный пояс» — life preserver — которое имеет еще и второй смысл — резиновой дубинки, оглушающей человека. Джингл хотел сказать одно, но у него вырвалось другое,— он нечаянно сравнил великодушную помощь Пиквика, посылающего его в Вест-Индию, с такой дубинкой.

Найджл Патрик вряд ли согласится с моей трактовкой его игры,— я не застала его в Лондоне и не смогла лично побеседовать с ним. Но я знаю, что роль Джингла не была для него случайной. Сам артист, ушедший на сцену 17-летним юношей, он, конечно, должен был вложить в эту роль более глубокое, чем кажется на первый взгляд, понимание и толкование ее. В своем письме ко мне из Калифорнии от 23 июня 1956 года он пишет: «Так чудесно было воскресить к жизни на экране изумительный диккенсовский характер. С самого раннего моего детства, когда я впервые прочел Пиквика,— я горячо мечтал сыграть Джингла (уже тогда я решил про себя сделаться актером!)».

Английская классика таит в своих «крепких историях» немало таких тонких социальных сюрпризов. И мне кажется: гениальная расшифровка их на экране артистами, музыкантами и режиссерами (музыка Антони Хопкинса участвует в глубоком раскрытии всей атмосферы фильма!) — может стать одной из прекрасных особенностей английского национального фильма.

III

Я попыталась дать свои характеристики национальных особенностей современного западного фильма по вершинам их киноискусства. Но у меня, как, вероятно,

[1] Charles Dickens «Posthumous Papers of the Pickwick club». Изд-во иностранной литературы, М. 1949, стр. 829.

и у читателя, практически успевшего ознакомиться лишь с некоторыми образчиками западной кинодраматургии, в глубине души таилась надежда, что вот, когда приеду в эти страны сама, буду ходить в кино почаще и уж наверное увижу еще несколько жемчужин, до нас не дошедших...

Так вот этих «жемчужин» в течение двух с лишним месяцев в Англии и нескольких дней в Париже я не отыскала. В Париже я высидела (не без труда) всю головоломную серию картин в знаменитой «синераме», пока еще очень дорогом для парижан удовольствии. Я удовольствовалась одним этим посещением и в Лондоне уже не пошла смотреть синераму, правда более скромную по размерам, нежели парижская.

Дело в том, что к новому шагу в технике, требующему более интенсивного расхода вашей личной энергии, будет ли это энергия внимания, движенья рукой, передвижки корпуса или зрения, слуха, нервного восприятия,— надо привыкать исподволь, как на заводе или фабрике, так и в области искусства. И уже сама неприспособленность нашего организма в первую минуту встречи с этой новой техникой, сама необходимость физического и психического приспособления — неизбежно приносит вам в первое время больше усталости, чем удовольствия, больше напряженья, чем облегченья. Так происходит и с синерамой. Выдержав в ней часа два-три подряд, вы чувствуете звон в ушах, головокруженье, видите рябь в глазах и говорите себе: хватит с меня, больше не пойду. Причина этого, как мне думается, еще и в том, что хозяева синерамы, стремясь сразу ошеломить зрителя новинкой, подковывают новую технику вдобавок и невыносимо быстрыми по темпу сюжетами картин. В Парижской синераме все начинается с катанья на именуемых почему-то в Америке «русскими», а у нас «американскими» горках — зигзагообразных поездках сверху вниз и снизу вверх по бесчисленным горам и долам, устроенным в месте «отдыха» нью-йоркцев, «Рокауэйс-Плэйланд»,— на Лонг-Айланде. Это удовольствие диктор вдобавок назвал «Атомным болидом» (в программе сказано: «это самое сумасшедшее,

самое головокружительное и самое сенсационное путешествие в мире»). Дикое движенье подхватывает вас с трех сторон, и вы чувствуете, что вас «тошнит». Тошнота не проходит и дальше, на самолете над всей Америкой, в храме Вулкана из «Аиды», на карнавале лодочных гонок в Венеции, потому что все вокруг вас пляшет, бежит, движется скорей, чем ритм вашего дыхания и биенье вашего сердца. Правда, иллюзия жизни (но жизни ускоренной) дает вам своеобразный опыт; вы побывали в Америке (и думаете про себя — не к чему теперь хотеть съездить туда опять), но опыт этот, забежавший вперед настоящему, иллюзионен. Пока не выработалось у нас привычки к новым темпам и усиленному расходу энергии — синерама удовольствие сомнительное, и после нее хочется пройти пешком километров десять, посидеть с удочкой на берегу, повязать на спицах, протанцевать полонез в «Иване Сусанине», словом — поразмять собственные двигательные мышцы и насладиться медленным течением времени. Ведь медленное течение времени всегда удлиняет ощущение протяженности жизни, ее долготы, а быстрое — заставляет вас чувствовать ее краткость.

Массовой кинопродукции во Франции я посмотреть не успела и характера ее не знаю, но в Англии мне удалось побывать в самых разных кино — и фешенебельных Западного Лондона, и рабочих в доках Глазго, и пригородном кино Эдинбурга, и в малюсеньком деревенском, но таком уютном, что даже простое сидение в мягком, удобном кресле — отдых. Почти все кинематографы в Англии (по крайней мере те, где я побывала) построены амфитеатром, и вам не приходится страдать от шляпы соседа, сидящего спереди. В английской архитектуре общественных зданий пространство экономно выгадывается. В театрах почти нет фойе и буфетов, нет даже раздевалок — в Королевской опере вы раздеваетесь в туалетной комнате, если вообще хотите сдать верхнюю одежду; в театрах вы пьете кофе и чай, сидя в своем кресле театрального зала. В кино — нет «ожидалок» с культурными снимками на стенах или газетами на столиках, потому что ожидать не прихо-

дится — вы проходите в зал тотчас, как купили билет, смотрите с середины, с конца, можете смотреть дважды одну и ту же программу. Проветривать зал после сеанса, как это делается у нас, не нужно,— всюду имеется вентиляция, поддерживающая в залах ровный свежий воздух и уносящая отработанный. Все это — большие плюсы английских мест развлечения, и все это — наглядный показатель того, как экономика влияет на архитектурные формы и планировку зданий, а планировка зданий вносит в жизнь новые черты личного и общественного быта, быстро прививающиеся. И все это, кстати сказать, заставляет задуматься об одной немаловажной вещи: прежде чем копировать что-либо из понравившегося и кажущегося вам рациональным в западноевропейском быту, надо посмотреть, из каких экономических причин оно выросло и есть ли у нас такие же основания для их введения...

Но возвращаюсь к фильму. Все плюсы самого кинотеатра не могут искупить в Англии невероятного узкоумия его массовой кинопродукции. Во-первых, еще господствует засилие в английском кинотеатре американских фильмов, приучающих медленных и рассудительных англичан к треску, вою, воплю, стрельбе, трупам, погоне, крушениям, прыжкам в воду и тому подобному, в бесконечных вариациях, скрежетам зубовным на экране. Сюжеты до такой степени примелькались в этих фильмах, а любовь до такой степени выветрилась, что вы постепенно отучаетесь чувствовать, глядя на них, что-либо, какую-либо симпатию или антипатию к актерам. Вспоминается поистине гениальный роман о будущем Америки Рея Брэдбери «481° по Фаренгейту», переведенный и у нас. Англичане протестовали против засилия Голливуда 6 лет назад, протестуют при первом удобном случае и сейчас. Во время моего пребывания в Англии шел американский фильм «23 шага до Бэкер-Стрит». Сюжет его был таков: слепой драматург услышал в пивной («pub bar») фрагменты разговора, по которым ему стало ясно, что готовится похищение ребенка из знатного семейства. Он запоминает голоса говоривших, запах духов и что-то, заставляющее предполагать в одним из собеседников няню. Его рассказ в Скот-

ланд-Ярде встречается скептически. Тогда он сам с друзьями берется открыть и предотвратить готовящееся похищенье, и на экране начинаются детективные похождения слепого со всякими аттракционами, вплоть до падающей бомбы, сносящей возле него стену дома. Так вот одна из вечерних газет обрушилась на этот фильм под огромным заголовком «Хи! Они не смеют делать этого с Лондоном». С великим возмущением перечисляет рецензент грубые выдумки режиссера, перетасовывающие лондонские расстоянья, названья и улицы без всякого стеснения, в угоду американскому зрителю.

Когда появился (тоже в мое пребыванье) чудесный английский фильм «Смайли», Америка не допустила его на свои экраны только потому, что в нем трижды упоминается слово «опиум»,— и английские газеты тотчас обрушились на американское лицемерие, мешающее действительно чистому, хорошему фильму появиться перед зрителями, в то время как разнузданные, лишенные всякой чести и совести американские картины беспрепятственно пропускаются.

Трудно было, прочтя в день две-три газеты, не встретить в какой-нибудь из них шпильки по адресу Америки. Но тут же надо сказать, что, несмотря на цитированную мной статью Оливера Белла, несмотря на правильные в общем взгляды английской критики (а критика в Англии очень подробно освещает все, появляющееся на экране, и у нее есть такие специалисты по кинообзору, как Роберт Кеннеди в «Дейли Уоркер» и Дайлис Поуэлл в «Санди Таймс»!), несмотря на ежедневные «шпильки»,— англичане продолжают «обезьянить» с Голливуда. Они заимствуют у Америки классификацию артистов на «star», звезду — в применении к «нему» или к «ней»; и это не только в плакатах и объявлениях, но сделалось почти профессиональным званием; на следующее за ним «co-starring», то есть соучастие в созвездии, второе по чину-званию место в актерской иерархии; причем явно культивируется честолюбие актеров второго ранга — перейти в разряд «стар»! Они заимствуют у Америки если не темпы,— медлительному англичанину все же трудно приноровиться в кино к темпу американской халтуры,— то диа-

пазон или, вернее, «ассортимент» показываемого зрителю. Еще недавно, шестого апреля 1957 года, в № 7941 «Дейли Уоркер» писал об одном из английских фильмов, что это «История сыщицко-грабительской аферы, главным образом состоящая из бешеных перелетов между Нью-Йорком, Лондоном, Римом и Афинами». Это характерно для английской массовой продукции, характерно не столько подражанием Америке в области «бешеного темпа», сколько пространственным охватом зрителя географическим разнобоем, множеством стран и городов и кусочками павильонной экзотики. Если любовь, так уж вилла в Ницце, Адриатика, пальмы, Гавайские острова; если преступление, то мрачные скалы, пропасти, пещеры, катакомбы,— и обязательно наплывы натурных снимков из колониальных стран, африканские, азиатские, перемежающиеся с роскошными интерьерами вилл титулованных героев и миллионеров, обязательно — сногсшибательные туалеты (выполненные в таком-то и таком-то ателье!) — словом, «хай-лайф», та самая жизнь высшего круга, которую безумно любит английский обыватель. Вот это нагромождение роскоши, экзотики, географических широт и долгот (с обязательным качеством красивости, «претти-претти», как говорят англичане) — и есть черта английской массовой продукции, делающая ее почти такой же невыносимой, как американский массовый «ширпотреб».

Во-вторых, кроме еще сохранившегося засилия Америки на английских экранах и в английских киностудиях, нельзя с глубокой жалостью не отметить, что американский паук продолжает втягивать в паутину Голливуда лучших английских актеров. Чарли Чаплин сумел спастись из этой паутины. В Англии актерского дарования силы Чаплина, пожалуй, и нет, но есть превосходные серьезные актеры, лучшее достоинство которых раскрывается во всей полноте не в том, как они играют *одну* свою роль, а как они играют эту роль в *ансамбле*, то есть как соучаствуют в целой картине спектакля. Талант характеристики, умение вжиться в самые разные образы — у лучших английских актеров очень велик. Поистине, перебывав во многих театрах

Англии, глубже понимаешь, почему и как именно в этой стране возможно стало явление Шекспира. И вот вы вдруг с горечью узнаете, какой процент этих замечательных актеров втягивается в Голливуд, становится там «стар» и переходя из «star» в состояние «co-starring», говоря английским каламбуром,— делается staring, неподвижным, пристально глазеющим, уставившимся в одну точку, бесконечно повторяя себя и заботясь лишь о том, чтоб подольше сохранить понравившиеся зрителю свои «форму и выражение»... Приезд какой-нибудь Марлен Монрое, белокурой красотки артистки, совершающей со своим мужем, Миллером, свадебное путешествие,— втягивает в орбиту бесчисленных газетных снимков и репортажей также и любимца англичан, Лоренса Оливье с женой,—и, боже мой, какие только сценки между ними не фиксируются и не транслируются! Не удивительно, что американо-английские киноальянсы приводят серьезного английского артиста к снимку для рекламы новых сигарет в газете! Нельзя не выразить тревогу и за такого актера, как Найджл Патрик, тоже втянутого в прошлом году в Голливуд (он снимался в картине из эпохи гражданской войны в Америке, «Страна миссис Роунтрн») и уже перешедшего, как видно сейчас из английскнх газет, от более скромной «ко-старинг» к полному званию «стар». Это артист огромного многообразия, настолько тонкой игры и выраженья, что в разных ролях его почти нельзя узнать, артист, чудесно передающий образы Соммерсета Моама на экране. Страшно подумать, каким сделает его калифорнийская тренировка.

Мне остается сказать несколько слов об очень знаменательном техническом явлении, проникшем в аглийское кино и вызвавшем в месяцы моего английского пребыванья — тревожный интерес к нему не только среди киноспециалистов.

Впервые я услышала о нем на конгрессе Пенклуба, где выступали писатели многих стран и национальностей. Не говоря уже о том, что целое заседание конгресса было посвящено связи литературы с кино, радио и телевидением; не говоря о том, что мы прослушали ряд очень практических сообщений о профессиональных

методах такой связи — внимание всего зала было положительно приковано к речи английского писателя Артура Кальдер-Маршала.

Он начал с очень интересного указания разницы в работе писателя для кино и в работе его для радио и телевидения. Мы привыкли думать, что радио и телевизор — это техника массового распространенья искусства и что «массовость» включается известным влиятельным фактором и в самый процесс создания продукции. Но Артур Кальдер-Маршал остроумно напомнил, что если киноэкран смотрят тысячи незнакомых друг другу в зале людей, то радио слушают и телевизор смотрят обычно 3—5—6 человек семьи, то есть людей, тесно друг с другом связанных, и поэтому продукция для радио и особенно телевизора должна быть семейной продукцией, подчиненной совсем другим требованьям, нежели кино. В ряде остроумных примеров Артур Кальдер-Маршал показал, как многое из приемлемого на экране кино — совершенно недопустимо в семейной обстановке. Здесь развитие техники приводит к созданию не массового продукта, а к своего рода семейному, узкоинтимному, камерному характеру произведений, и это может открыть новые пути для творчества писателя.

Но центром в речи Артура Кальдер-Маршала, говорившего главным образом о технике новых видов так называемого «массового искусства» — было не это. Центром его речи, сковавшим внимание всех в зале, было сообщение об использовании в кино так называемого «порога видимости» и «порога слышимости» или, по-английски, обозначаемого коротким словечком «зресхольд» (the threshold of Vision).

«Я не боюсь того, что мы видим или слышим в кино, по радио или на телевизоре,— сказал он.— Но я боюсь того, что мы слышим и все же не слышим, видим и все же не видим. Вот это — действительно опасно. Много лет назад мне пришлось смотреть красивенький документальный фильм о розовых садах Старой Англии. Эстетически этот фильм «вонял». Но, странным образом, совсем не розами. Многие из присутствующих пожаловались, что запахло чем-то гораздо более острым,— человеческого происхождения. Загадка разъ-

яснилась, когда фильм был исследован на специальном аппарате (movieola). Оказывается, редактор, чтоб удлинить фильм, вставил между каждым четырнадцатым кадром (frame) — белый кадр, на котором написал (видимо, ради озорства.— *М. Ш.*) — грубое ругательство, аромат которого и выявился в театре. Мы его видели, но не настолько продолжительно, чтоб узнать, что именно мы видим. Оно существовало лишь на пороге видения. Во время войны британские агенты, обучавшиеся для работы за границей, ложились спать с крохотным аппаратом в ухе, который шептал им, но очень тихо, так, чтоб не доводить до сознанья,— на языке той страны, где они должны были работать. Звук был на пороге слышания, и они обучались новому языку с удивительной быстротой. Совсем недавно один фабрикант мороженого использовал «порог видения» в кинематографе для своей рекламы; продажа его продукции поднялась. Эксплуатация порога видения и слышания достаточно устрашающа. Насколько же страшнее возможность использования его бесчестными политиками, если только не сделать наказуемыми невидимые поля видения и неслышимые волны звука» [1].

Практическая эксплуатация подсознания — вот в каких трезвых, материальных терминах говорят сейчас в Англии о том, что еще недавно стали бы называть «мистикой» и «бредом», отмахиваясь от этого, как многие близорукие люди в истории общества отмахивались от новых изобретений. Между тем вещь, о которой заговорил Кальдер-Маршал, уже не нова, имеет многолетнюю давность и, конечно, представляет собой сейчас ту стадию вполне материального, доступного человеческому руководству, процесса, который сможет быть в будущем плодотворно использован и в педагогике, и в театре, и в культуре вообще, бросив свет на вполне физиологическую связь того, что мы определяем в человеческом восприятии как область сознательного и область подсознательного. Что это и для самой Англии вовсе не ново, можно извлечь из ее печати. Так, в серь-

[1] Стенограмма заседаний Конгресса Пенклуба в Лондоне, июнь 1956 г.

езной «Санди Таймс» от 15 июля 1956 года было напечатано в отделе писем к редактору как отклик на ставшую объектом интереса тему:

«Сэр, я очень заинтересован поднятым вами вопросом о «подсознании», потому что около двадцати лет назад я был инициатором почти таких же экспериментов. В то время я был распорядителем общества «Паблисити Фильмс Лимитед» (подчиненного агентству объявлений Лондонского обмена прессы), в обязанности которого входило составлять и распространять рекламные и коммерческие фильмы. В начале 1934 года я познакомился на гольфе с молодым человеком по имени Листер. Он подробно объяснил мне свою идею передачи послания в «подсознательную» область человеческого мозга. Он указал мне на разницу скорости схватывания и фотографирования глазом образа, и скорости донесения этого образа в мозг,— факты, на которых его тезис базировался. Его спокойное рассуждение и его искренность убедили меня. Я обратился к двум своим коллегам, полковнику Р. С. Бартону и м-ру Х. Р. Маклэтчи, и вместе мы согласились вложить в это дело по 50 фунтов. Что явно было нам необходимо — это купить какой-нибудь продукт общего пользования и, сколько помнится, мы остановились на зубной пасте. Мы заметили, что даже если ограничить «послание» только тремя-четырьмя кадрами (frame), в фильме все же появляется тень на экране, хотя слова и не могут быть прочитаны; мы сочли эту досадную тень большой помехой, так как ведь рекламы должны были проводиться в публичных кинематографах. Все же восемь человек нашего учрежденья попытались испробовать это (подсознательную рекламу) на нашей маленькой собственной киноустановке... Но надвигались тревожные времена, Муссолини и Гитлер вели свою пропаганду, и страх, что идея Листера может попасть в скверные руки, был очень значителен. В конце концов я заболел и окончательно потерял тогда интерес к своим экспериментам. Мак Лэтчи, как я полагаю, был последним, у кого осталось на руках письменное изложение идеи Листера, и он, вероятно, передал его в Лондонское агентство печати. Если так,— то какая это ирония судьбы, что Британское рекламное

агентство свыше двадцати лет обладает открытием, которое сможет изменить весь метод британской рекламы и оказать самое глубокое влияние на всю цивилизацию — в благом и в злом».

Это письмо подписано Ж. Е. Тернер, и оно не осталось в английских газетах одиноким...

Реальны ли все эти домыслы о порогах подсознания? Можно сказать одно: они уже вышли в Англии из стадии интересных догадок в область технического экспериментирования. И право же, в век, когда человечество разлагает атом,— это вхождение внутрь микропроцесса нашего аппарата восприятия отнюдь уже не кажется ни фантастическим, ни мистическим. Советским людям очень не мешает ознакомиться с мыслями и разговорами по этому поводу их собратьев по искусству в Лондоне.

Мне думается, самое рождение новых идей, возникающих в комплексной связи целого ряда наук: и физики, и биологии, и физиологии, и техники,— рождение их в искусстве кино, у людей, занимающихся техникой кино,— показывает, насколько потенциально киноискусство для мышления и какое богатое экспериментальное поле открывает оно для науки.

Таковы несколько беглых впечатлений, полученных мною от английского кино.

1957

СМОЛЕНСКИЙ ТЕАТР

К нам начали наезжать гости — театральные коллективы со всех концов Союза. Сперва — по большим праздникам на олимпиады, фестивали; потом — на деловые смотры (декада колхозных театров); и, наконец, попросту — на гастроли, как оплачиваемое зрелище в ряду других зрелищ. Самое это изменение говорит о том, что периферийный театр имеет для москвича не только простой смотровый интерес; покупая билет, зритель оплачивает непосредственное удовольствие, а вовсе не возможность критического суждения. На моих глазах десять школьников сговорились постоять в очереди для покупки билетов в Смоленский театр. Это показательно, и критике давно пора подойти к так называемым «местам» не с московской меркой (насколько они, «места», умеют ставить вещи не хуже Москвы), а с прямым и честным вопросом: что нового содержат для зрителя эти спектакли и чему можно было бы научиться на встрече городского зрителя с колхозным театром или центрального с областным?

В нашей стране, больше чем где бы то ни было, всякое зрелище определяется двумя составными частями: теми, кто «представляет», и теми, кто воспринимает. Зайдите в наши музеи. В основном они содержат те же предметы, какие висели, стояли и числились

до революции. Но лицо музеев, существо этих предметов — резко и явно изменилось: в музеях и в их экспонатах вы тотчас можете почувствовать огромную массу советских зрителей, миллионы глаз, прошедших за эти годы по предметам искусства, миллионы вопросов, заданных руководителю. Глаза и вопросы, характер внимания и интереса, сущность массового советского потребления — из года в год отлагались в десятках черт и особенностей, создавших лицо нашего музея и «повернувших» его содержимое на какой-то определенный градус.

Такое же «присутствие зрителя» можно найти и вскрыть в любой театральной постановке. Актер играет не только «пьесу»: он играет человека своей эпохи, своей среды, своих житейских и духовных интересов; он играет современника в глубочайшем смысле этого слова. Ему нужен реальный жест, продиктованный изнутри, общностью реального душевного движения. Когда колхозница Маша оправляет складки нового платья, то этот жест по-разному сделают актриса, не видавшая колхозниц, и актриса, играющая среди них и для них.

Колхозный театр Западной области (замечательный театр!), игравший у нас в декаду смотра, дал незабываемый спектакль «После бала», и до сих пор память хранит мне множество правдивых деталей и жестов в игре актеров, необычайную точность жеста, когда на балу девушки бегали пить из бака кипяченую воду. Реальный жест актера — одно из величайших притягательных качеств театра, то́, что нас держит в зале и заставляет переживать, и его не заменишь никаким умным, обдуманным, проработанным жестом, никакой постановочной пышностью и выдумкой. А реальный жест воспитывается в актере тою зрительной массой, для которой актер изо дня в день играет. Рискуя затянуть эти предварительные замечания, приведу еще пример.

У Шекспира, бравшего далекие от его современности исторические сюжеты, было замечательное свойство насыщать их всеми интересами и чувствами его времени. Он не только не стилизовал, не выдерживал

«исторической правды», не восстановлял духа прошлого, а наоборот, загонял в какие-нибудь древние котурны живого, знакомого, близкого современника, приближая историческое зрелище так остро к кругу волнений текущего дня, что зритель никогда не мог воспринимать его пьесы только эстетически или ретроспективно, а чувствовал себя буквально «задетым за живое».

И эта жестикуляция современности, этот живой англичанин елизаветинского времени, как он говорит, чувствует, ругается, ходит, одежду носит,— она целиком залегла и в самом тексте Шекспира, и ее можно извлечь из этого текста; нагляднейший пример — классическая пьеса «Троил и Крессида», о которой как-то Гете сказал Эккерману: «Если хотите почувствовать свободу его духа, прочтите «Троила и Крессиду», где он сюжет Илиады обрабатывает по-своему».

Вот теперь мы подошли к ответу на поставленный выше вопрос: чем заинтересовывают местные приезжие театры московского зрителя? Прежде всего, тем, что приносят с собой веяние тех зрительных масс, для которых они работают, приближают к нам людей нашей огромной страны. Как они это делают? Непосредственностью той театральной актерской стихии, где над игрой актера решающую власть имеют не традиции данной театральной школы, не деспотическая, хотя бы и гениальная, идея режиссера, не бесчисленные предметные тормоза в виде постановочных затей и эффектов и, наконец, не мысль о столичном зрителе-гурмане, который все перепробовал, все знает, и его надо непременно удивить новеньким трюком, а решающую власть над игрой актера имеют чувства, поступки и страсти живой массы его современников, которых он видит перед собой и в зале и в тексте пьесы.

Иллюстрацией ко всему вышесказанному были два вечера в Смоленском театре, два спектакля, с которых зрители уходили совершенно по-разному: восторжен-

но с погодинских «Аристократов» и «После бала» и сконфуженно с шиллеровской «Марии Стюарт». Один и тот же актерский коллектив сумел показать в погодинской пьесе, как он может играть реальные характеры в убедительной логике развития реальных судеб и как на следующий день в «Марии Стюарт» он механически изображает в постановочных режиссерских рамках искусственно выдуманные положения, перелагая всю тяжесть развития действия со своих плеч на декоратора, бутафора, декламацию текста, заученный жест, словом на то искусственное целое, которое обдумано и проработано именно как «постановка».

Ни талантливый декоратор (красные башенки и бешеные облака первой картины), ни театральность самого зрелища не спасли спектакля, в основном мертвого. Актер не смог увидеть в династической драме коронованных бандитов — живого зарубежного современника, как это происходит в замечательном лондонском театре «Ольд Вик» с драмами Шекспира. А ведь и эта декламация могла бы «задеть за живое» советского зрителя, если бы актер подошел к ней не «снаружи» (постановочно), а «изнутри», из глубины осмысленного внутреннего движения. Именно так поступал с историей Шекспир. Правда, с Шиллером сделать это труднее. Но и здесь знание международной обстановки, понимание карикатурной и мнимой самостоятельности личных династических интересов, за которыми стоят более реальные движущие силы истории,— все это актер (и режиссер) могли бы вложить и в персонажи шиллеровской пьесы, если б они подошли к ней живо и заинтересованно, с точки зрения сегодняшней, а не пыльной третьегодняшней истории.

Советский зритель уже вырос из «постановок». Он умнее, «взрослее», чем самая умная и тонкая постановка, он лучше любого критика почувствует и скажет, что бухарский халат на безумном Германе в новой постановке «Пиковой дамы»,— это нехорошо, это «чересчур». И если буржуазный зритель все больше и боль-

ше требует сейчас аттракциона, и в театрах Европы вы увидете изумительную технику дождя, ветра, молнии, лунного света, технику постановочных эффектов, которым аплодируют сильнее и чаще, чем актеру, то наш советский зритель требует чувства и пьесы. Он хочет видеть и переживать со сцены себя и свое время, и об этом особенно ярко говорят удачи и неудачи как раз «глубинных» театров, работающих в тех местах и перед тем новым, массовым зрителем, чье восприятие менее искушено механическими сторонами театральной культуры.

1935

ДЕКАДА АРМЯНСКОГО ИСКУССТВА 1941 ГОДА

Армяне привезли в Москву четыре постановки: три оперные и одну балетную. По своей исторической последовательности (каждая отражает определенный этап развития армянского искусства) и по своей показательности достоинств и недостатков — это был прекрасный подбор, пожалуй наиболее глубокий и продуманный из всего уже виденного репертуара национальных декад. Но театр и Управление по делам искусств сделали ошибку: они не подчеркнули для зрителя этого историзма ни в последовательной подаче спектаклей, ни в многочисленных книжках и либретто, выпущенных к декаде. Сперва был показан наиболее совершенный спектакль — опера «Алмаст». Потом любимая публикой, но написанная гораздо раньше, опера «Ануш». За нею — сам собою напрашивающийся на увенчание декады, на последнее впечатление,— балет «Счастье». И наконец, когда восприятие, насыщенное блеском и остротой предыдущих спектаклей, уже утомилось и мысль работала «под занавес», то есть для завершительного вывода,— этой мысли и восприятию зрителя вдруг предложена была опера «Лусабацин» гораздо более бедная по внешним данным, серьезная и глубокая по музыке, неудачная по либретто, словом, вещь, требующая разбора, разговоров, анализа, вещь сложная и поучитель-

ная в своих ошибках и подходящая не для конца декады, а для ее середины. По времени написания и удобству восприятия следовало бы расположить спектакли совсем по-другому: I — «Ануш», II — «Алмаст», III — «Лусабацин», IV — «Счастье».

То, чего не сделал театр, сделаем мы в своей рецензии, но сперва несколько слов Управлению по делам искусств.

Декады национальных искусств становятся огромным фактом нашего культурного роста. Если вчера советское искусство и его творцы остро почувствовали надобность «человека в человеке», невозможность создавать настоящие вещи, не зная тех, кто живет и работает на стройках, заводах, колхозных полях, кто учится в вузах, защищает наши границы,— словом, нового человека,— то сегодня работники искусств уже испытывают надобность «страны в стране», они почувствовали невозможность дальнейшего роста без обмена опытом между всеми советскими республиками и народами. Отсюда вырастает значение театральной декады не только как красочного зрелища, но и как насущно познавательного события. Можно ли удовлетвориться при этом растущем значении декад только зрелищным принципом в их осуществлении, то есть сводить и общественные просмотры, и распределение билетов, и подготовку литературы примерно к такому же типу, какой существует у нас для обыкновенных премьер, только расширив его количество? Нет. Нам хотелось бы, чтоб Управление по делам искусств ввело больше историзма и в распорядок репертуара и в издаваемые книжки; чтоб билеты распределялись более организованно и не создавалось вокруг них ажиотажа; чтоб наш зритель мог прочитать в газетах до начала декады не категорические утверждения об ее успехе, удаче, достоинствах и т. д. (как писалось, например, об армянской декаде еще задолго до общественного просмотра), а побольше конкретных сведений о музыке, о характере драматургии, об истории сцены данного народа, обо всех тех особенностях, какими его искусство отличается. Не плохо было бы заинтересовать московского зри-

теля и той проблематикой, какой живет и болеет данная сцена (или данный спектакль) у себя в республике, чтоб наше суждение могло стать более живым и зрячим и чтоб мог состояться действительный, задевающий за живое, обмен опытом.

Все это — в порядке пожелания.

I

«Ануш», первая армянская опера, написана старым известным композитором-педагогом, А. Т. Тиграняном, задолго до революции, в 1912 году, на популярнейшую поэму Ованеса Туманяна о любви лорийского чабана Саро к девушке Ануш.

Обычно содержание «Ануш» и в рецензиях и в либретто излагают так, будто ее герои падают невинной жертвой адата, темного деревенского обычая кровной мести. Но у Туманяна это не совсем так. Молодой пастух Саро любит девушку Ануш, сестру своего товарища. Молодые люди почти просватаны. Однажды на чужой свадьбе Саро и брат Ануш, Моси, по просьбе сельчан должны были показать хорошую борьбу,— по всем ее правилам. А старое правило,— хорошее и мудрое правило,— требует, чтоб друзья-удальцы показали эту борьбу, *не унижая друг друга*, не валя на спину, то есть без конечного исхода, расставаясь в глазах зрителей одинаково сильными. Оба, Саро и Моси, так и собираются драться. Но в Ануш вспыхнуло тщеславное желание видеть своего милого победителем, она подзадоривает его взглядом, и это губит Саро. Забывшись, он делает на глазах у зрителей деревни огромную бестактность: валит Моси, совсем этого не ожидавшего, на спину. Победа не только бестактна, но и несправедлива: Моси ведь и не сопротивлялся по-настоящему. И жгучая страшная обида делает Моси яростным, гонит его в одиночество, в нарастающее переживание своего незаслуженного позора. Под горячую руку, в горах, Моси убивает своего бывшего друга. Не в силах пережить смерть Саро, Ануш бросается в реку.

Мы видим, что у Туманяна и коллизия и характеры даны гороздо сложнее, чем в либретто, где все объяснено действием силы «темного адата». Если б либретто и театр разработали именно туманяновскую линию, то и раскрытие идей поэмы в опере и дальнейшая работа над ней пошли бы не по линии некоторого искажения образа Моси (с превращением его в театрального злодея), не путем нагромождения новых моментов, вроде поджога и пожара,— а по линии углубления игры актеров, то есть раскрытия драматического конфликта. Мне кажется, талантливый артист Сердобов, игравший Моси, именно так и почувствовал свою роль и сделал все то, что мог.

Но независимо от того, что театр недостаточно продумал «Ануш» и несколько усложнил переработкой ее чудную первоначальную прозрачность, «Ануш» смотрелась и слушалась с наслаждением. Мы имеем в этой опере целое сокровище мелодичности. Ее простую фактуру (ария, дуэт, хор) часто называют старой. Но если смотреть с точки зрения истории оперы, то ведь это не старость, а скорее молодость формы, это ее моцартовская весна. Так приятно время от времени освежить слух четкой оперной юностью и насладиться совершенством вокальных «номеров». «Ануш» имела огромный успех в Москве. И тут уместно кое-что и припомнить. В Закавказье давно существовали две музыкальные жемчужины — азербайджанская оперетта «Аршин мал алан» и армянская опера «Ануш». С первого дня их появления они были подхвачены и освоены народом. Песни их пелись буквально в каждом доме, без них нельзя было представить ни одного праздника. Бессмертная пастушеская песнь «Амбарцум-Яйла» из «Ануш» до сих пор так крепко захватывает, так удивительно передает прелесть весны на Лорийском нагорье, что нельзя армянину петь ее и не рваться душой в горы, не чувствовать весеннего аромата трав. Так же популярен в Азербайджане и «Аршин мал алан».

И это единодушие народа в оценке художественного произведения, эта хорошая популярность, в основе которой лежит переживание огромного удовольствия, доставляемого народу чудесной музыкой, пять лет назад

попросту «не принималась во внимание» нашими наркомпросами. Больше того, такая популярность считалась признаком «дурного вкуса». Помню, пять лет назад «Аршин мал алан» не только не ставился в Баку на сцене, но и заговорить о нем в Наркомпросе считалось «конфузным делом». Несерьезное отношение долго имело место и к опере «Ануш». Все это тем удивительнее, что и азербайджанская оперетта написана большим мастером, Гаджибековым, по превосходному, очень сценичному либретто; и армянская опера — композитором-педагогом, всю жизнь свою посвятившим культурному музыкальному воспитанию народа,— на текст родного классика.

Я припоминаю это недавнее прошлое потому, что в свете его ясней становится прозорливость и правота политики партии, расправившейся со всяческими «предельщиками» не только в технике и науке, но и в искусстве, и давшей выход могучему народному творчеству и жизненному народному вкусу.

II

Второй армянской оперой (созданной в первые годы революции) была «Алмаст». По совершенству всего спектакля в целом — это лучшая из показанных на декаде вещей.

В огромном литературном наследстве Туманяна есть поэма о взятии маленькой армянской крепости Тмкаберт персидским шахом. Долго бился шах под этой крепостью, армянский князь Татул отбивал все его атаки. Тогда шах подослал ашуга к жене князя, и ашуг склонил ее на предательство. Из этой поэмы родилась опера «Алмаст», счастливый образец подлинной, настоящей драматургии, такой, какая нужна советскому искусству. А. А. Спендиаров, захваченный острым драматизмом характеров и положений, отдал им весь свой человеческий и музыкальный опыт, он вложил в «Алмаст» больше, нежели есть в самом тексте,— все, чем жил последние годы после переезда в Армению, все, что незримо и невесомо накапливалось в нем

от новых, необычайных советских впечатлений,— нового чувства родины, от выросшей к себе новой требовательности.

Спендиаров не дожил до нашего времени, когда корни искусства обнажены и преемственность между прошлым и настоящим видна отчетливо. Но в самой его вещи, созданной на гениальном туманяновском тексте, заложены начала, неминуемо растущие вместе с советским зрителем, его вкусом и опытом: «Алмаст» будет жить, она будет всегда говорить с современностью.

В чем сила характеров «Алмаст»? У Чернышевского в «Что делать?» есть замечательный анализ, который нужно бы наизусть выучить всем нам, работникам искусства. Говоря об одной из своих героинь, чуть было не продавшей собственную дочь, Чернышевский, неожиданно для читателя, вдруг произносит ей хвалебное слово. Ты, говорит ей Чернышевский, дурной человек, но не *дрянной* человек. Что это значит? Дурной делает зло, когда ему *выгодно*, и не станет делать зло зря и ради самого зла; он выращен дурными отрицательными сторонами своего общественного строя; при другом, лучшем, строе его стремление жить хорошо, его сильный характер и смелые, ловкие качества найдут себе настоящее применение, и он сможет стать полезным обществу. Но *дрянной* человек творит зло *бессмысленно*, из-за самого зла, он слабоволен и даже лишен чувства личной выгоды, борьбы за себя, он выдумщик от пустоты, у него психология паразита. И таким он останется при всех обстоятельствах. Этот анализ разницы между дрянным и дурным — классический в нашей литературе — открывает глаза на социальное происхождение характера и дает художнику ключ к трактовке «отрицательного персонажа».

Кто же Алмаст, главная героиня драмы? Как ее трактовать на сцене? Может быть, это демоническая женщина с яркой волей к действию и сознанием цели, в своем роде армянская леди Макбет? Может быть, ее таланты и характер рвутся на широкую арену? ищут себе выхода из женской половины феодального замка?

Тонко и беспощадно — в раздвоенности, бессильном суеверии, внутренней пустоте и незанятости, в лихорадочной бесцельности — встает образ Алмаст, нарисованный Туманяном и оживленный в звуках Спендиаровым как тип, очень новый в литературе, но уже ставший нам исторически очень знакомым, во всей его страшной внутренней опустошенности. И мы знаем, что в блестящем анализе Чернышевского этот тип пошел бы по рубрике не «дурных», а «дрянных».

В ее предательстве ни читатель поэмы, ни слушатель оперы, ни даже сами герои не могут найти никакой реальной мотивировки.

Ты знала блеск, и счастье, и покой.
Ужель тебе той славы мало было?
Так почему ж своим ты изменила? —

говорит ей в драме Надир-шах. Или, по русской пословице,— «от добра добра не ищут». Тщеславие — вот единственный сколько-нибудь понятный реальный стимул поступка Алмаст. «Прощенья мне нет»,— говорит она сама. Ни один голос не поднимается в ее защиту. Ее бесцельный поступок, ворвавшись в живую историческую борьбу реальных сил и интересов народных масс, осуждает сам себя, обнажает сам себя так убедительно, что такому существу, как Алмаст, просто нельзя дать жить.

Создать образ Алмаст на сцене таким, каким он встает из текста, без всякой внутренней попытки чем-то оправдать или приукрасить этот образ,— для оперной актрисы необычайно трудно; здесь нужны годы поисков, материал для сравнительной оценки, установление традиций, критика, дискуссия, что, конечно, придет со временем. Важно для нас, что театр в «Алмаст» получил богатейший драматургический материал, над которым нельзя не задуматься при постановке.

Как же решил задачу Армянский государственный театр? Не углубляя Алмаст игрой актрисы, он дал тем не менее яркую ее характеристику в противопоставлении ее линии (и в постоянном сценическом одиночестве этой линии) всему остальному действию. Живет хор, живет коллектив воинов, Гаянэ и Рубэн, живет в по-

стоянном сопровождении хора герой Татул, все они борются и творят историю ради ясных, понятных, общих целей,— и безмерно одинока Алмаст, нет ни одной любовной сцены ее даже с мужем, и даже там, где напрашивается дуэт, он не возникает. («Как ночь тиха, умолкли громы гроз...») В одном месте игра Татевик Сазандарян (очень талантливой актрисы) неожиданно дает зрителю полный облик Алмаст — в армянском танце рук. Женский армянский танец, где все время выразительно играют ладонь, кисть и пальцы, когда его пляшут в народе, имеет в себе что-то глубоко целомудренное и застенчивое. Рука говорит, потому что глаза опущены, рука говорит милым рабочим жестом, как бы все время связанным со спутником, приглашающим и отстраняющим его, ведущим его за собой в танце. У Татевик Сазандарян немая, изысканная, изгибающаяся жестикуляция, которая не ведет, не просит, не устанавливает связи. Она уничтожила, если можно так выразиться, народную солидарность этого танца, в пустоте изгибаются одни ее руки. Беспокойный образ, созданный Сазандарян, запоминается, и хотелось бы, чтобы актриса поработала над ним еще и еще.

Укажем на глубокую продуманность превосходных декораций Сарьяна. Трижды, в трех последних актах, зритель видит крепость Тмкаберт, и каждый раз по-новому. Монументальная армянская архитектура в ее основных формах, изящный армянский орнамент в его основных элементах — дают зрителю чувство подлинной истории. Но в то же время эти каменные интерьеры своими линиями и красками так глубоко соответствуют и психологическому содержанию драмы, так помогают зрителю острее понять и пережить ее, что запоминаются не сами по себе, а в слитном, нерасторжимом единстве с музыкой и словом. Помогают они и постановщику: своими крышами, внутренними лестницами, портиками, ступенями гармонично располагают людей в театральном пространстве. Замечателен четвертый акт· с крыльца крепости на скале видны крыши и дома горного селения. Крепость не одинока, ее окружает народ,— и недолговечен в чужом гнезде завоеватель, Надир-шах; если в начале акта этот горный муравейник

кажется безмолвным, то в финале, когда народ заполняет сцену,— он усиливает для зрителя чувство массы. Жаль, что театр не привез для декады чудесного театрального занавеса работы Сарьяна, тепло и ярко дающего почувствовать современную Армению.

Из чисто режиссерских находок — хорошо ритмическое прохождение, по частям, персидских войск в знаменитом марше. Маленькими группами воинов вместе с музыкой дается нарастающее впечатление огромного войска.

Публика очень тепло принимает пляску мужчин в третьем акте. Между тем именно в этой пляске балетмейстер Арбатов (хорошо и с соблюдением народности поставивший пляску женщин) отошел, к сожалению, слишком сильно от народного танца и крепко его балетизировал. Синие костюмы мужчин тоже кажутся далекими от народных [1]. В сцене петушиного боя есть что-то от «Золотого петушка», и вся сцена носит чересчур стилизованный характер, в ней гораздо меньше крепкого народного юмора, чем могло бы и должно быть.

О музыке «Алмаст» нужно говорить отдельно. Это — своеобразная энциклопедия восточного мелоса в филигранной европейской оправе. И для молодой армянской оперы, для новых композиторов она будет еще долго служить неисчерпаемым источником. Скажу только несколько слов о двух моментах, не подмеченных критикой или неправильно оцененных ею (Гольденвейзер). Как новшество Спендиаров ввел в оперу пантомиму, и ввел ее не вставным эпизодом, а по ходу действия,— в самую напряженную минуту действия. Когда Алмаст начинает свое предательство — крадется ночью, среди заснувших в беспамятстве воинов, с факелом для предательского сигнала в руках, на миг задержавшись взглядом на освещенном лице мужа,— она, конечно, могла бы спеть арию или даже дуэт с останавливающей ее Гаянэ. И это было бы одной из тех оперных традиций (петь среди спящих, не будя их),

---

[1] Хотя и были скопированы с древнеармянской одежды, как мне говорил тов. Мелик-Пашаев.

которые и привели к существованию оперных «вампук». Но музыка, тут тихо переходящая в симфонию, передает слушателю тревожную тему измены, а действие разыгрывается безмолвно, как пантомима, и после шумного и веселого акта (хор, пляска) именно эта тишина, лишенная голоса, и производит особенно сильное действие на зрителя. Гольденвейзер не прав, говоря, что здесь недостает голоса. Наоборот, этот новый прием будет, без сомнения, подхвачен и использован будущими советскими операми в местах наибольшей трагической напряженности действия.

И еще на одну деталь хочется обратить внимание молодых музыкантов. В опере персидский марш звучит два раза, каждый раз — при другой обстановке. В первом действии персидский марш победно и радостно сопровождает выход персидских войск на штурм крепости. Слушатель, вместе с войском на сцене, слышит его заразительным, прозрачно-бодрым, поднимающим.

И вот в конце третьего акта, при помощи предательства Алмаст, то же войско входит в захваченную крепость, где пробудившиеся обманутые армянские воины, взятые врасплох, начинают отчаянно защищаться. И снова звучит тот же марш. Казалось бы, он должен восприниматься по-прежнему. Но его слушают побежденные, и он звучит им, а вместе с ними и залу, уже не как победный марш, а как нежеланное, трагическое, вражеское нашествие. Та же знакомая мелодия, в том же ритме — предстала совсем другою: мрачной, разлаженной оркестровой краской,— так изумительно владеет Спендиаров тайною тембра.

III

Вслед за Спендиаровым поднялись из народной гущи новые армянские композиторы. Два больших дарования идут в первом ряду: Аро Степанян и Арам Хачатурян. Декада показала москвичам оперу первого из них и балет второго.

Опера «Лусабацин» («На рассвете») задумана как первая советская революционная опера. В основу ее

взято героическое восстание армянских большевиков против дашнаков в мае 1920 года. И тут мы очень поучительно для себя видим, как хорошо задуманная тема с ясными и правильными целевыми установками, с неоспоримым знанием того, что надо и как надо,— не находит на сцене полного осуществления, если она не разработана достойным ее драматургическим образом. В армянской литературе еще нет настоящего произведения на эту тему. Либретто Т. С. Ахумяна не опирается, таким образом, ни на одно монументальное художественное произведение (поэму, роман); оно написано само по себе, именно как либретная форма, а поэтому не могло быть и не стало настоящим драматургическим текстом. И с оперой случилось примерно то, что бывает с фильмом, сделанным без хорошего сценария,— она утратила динамику драматического развития.

Дело мог бы очень поправить режиссер. Но сложность и некоторая надуманность трактовки героев, не вяжущиеся с обычными данными оперной формы, сбили с толку постановщика: «Режиссура стремилась,— говорит Калантар, режиссер спектакля,— в построении массовых сцен... не увлекаться крайне условной и нарочитой разбивкой на «красиво» расставленные группы... режиссура искала единой для всей массы пластической формы». Надо сказать, что, отринув «красивость группировки», то есть старую оперную культуру мизансцены,— режиссура, к сожалению, ввела вместо «единой формы» очень большое однообразие массовых сцен, принимающее на протяжении всей оперы почти схематичный характер. Так, в первом действии одинаковый выход массы с последующим выходом представителей вражеского мира (маузерист-дашнак, поручик, капитан и т. д.) повторяется дважды так однотонно, что зритель перестает чувствовать остроту коллизии. К этому надо добавить, что самое ценное в опере,— ее хоровые ансамбли, образ революционной массы,— снижается на сцене из-за того, что враждебный мир, против которого выступает народ, представлен оперно-бутафорски, в нескольких фигурах, однообразно и довольно смешно маячивших перед зрителем; и невольно думаешь: по-

чему не сомнет единым взмахом толпа эти ненавистные фигуры. «Интеллигентская раздвоенность» капитана Соряна в рамках оперы показана сбивчиво и суетливо, главным образом как хождение взад и вперед по сцене. Два начала, оперное и драматическое, в «Лусабацин» явно мешают друг другу, ослабляют друг друга,— и только серьезная, хорошая, глубокая музыка удерживает целостность восприятия. И все же, несмотря на слабые стороны, «Лусабацин» — интересная, большая работа. Ее недостатки могут многому научить. В основе этой оперы, на наш взгляд, лежит глубокое искание музыкальной драмы, расторжение оперного канона. Чтобы эти поиски могли удаться, т. Степаняну необходим талантливый драматургический текст.

IV

Мы привыкли к краскам и поэзии на сцене Большого театра. Перед нами плыла «панорама» «Спящей красавицы», мерцал лебяжий пух в самом нежном и воздушном балете мира — «Лебедином озере»; жезл дирижера рассыпал нам сказочную мелодию сиреневой феи, журчал вальсом «Коппелии» — и в этот мир красоты ворвался новый советский балет «Счастье», ворвался победителем. Арам Хачатурян словно опрокинул на слушателя музыкальный рог изобилия. Помимо чисто музыкальных достоинств балета, нас поразило и увлекло в нем одно обстоятельство, о котором писали мельком, но которое имеет огромное принципиальное значение; затрудняешься даже, с чем его сравнить.

До сих пор соотношение между национальным восточным мелосом и между европейской музыкой, классической и народной, выражалось всегда в том, что восточные мелодии, попадая на палитру музыканта-европейца, обрабатывались им, создавали добавочные тембры в его оркестре, использовались им как средство характеристики. Даже Спендиаров подходил к своей родной музыке по-европейски: правда, он заставил ев-

ропейские инструменты звучать в оркестре, как тары и кяманчи, но по существу это было все же вбиранием национального в широкий мир европейской музыкальной техники. Хачатурян блеснул в балете «Счастье» совершенно обратным приемом. Исходя из восточного мелоса, крепко и всецело стоя в своем музыкальном самочувствии на родной армянской почве, на ритмах и мелодиях армянской музыки, Хачатурян попробовал «обобщить» на этой почве или, точнее, трансплантировать на нее, силами этой, восточной, культуры европейскую народную мелодию, русскую, украинскую. Мы знаем, как десятки народностей рисуют портрет Ленина, рисуют его и узбеком, и финном, и армянином, и белорусом,— и он всегда похож и на себя и на тот народ, который его рисует. Это — первые намеки той огромной, грядущей универсальности, того взаимопроникновения, с которым коммунизм будет устраивать человечество на земле. Не сравнивая и даже не ставя рядом оба факта, лишь отмечая их единый принципиальный смысл, мы можем сказать, что восточное утверждение (во всем его своеобразии!) европейской мелодии в балете Хачатуряна есть тоже явление не только искусства, но и жизни, есть такое явление, в котором отразились новое начало культуры и путь к равноправному психологическому общению между западным и восточным человеком.

Удачно задумано либретто Ованнесьяна. Прекрасно поставил балет Арбатов. Он не переборщил в танцах, дал место хорошей драматической игре там, где она требуется, умело ввел действие в танец (сцена с письмом). Между тем один из критиков, утомленный, по-видимому, национальным характером танцев, их большим приближением к жизни, в упрек балету поставил отсутствие в нем классического танца. И больше того, он связал «выражение душевных чувств» с фигурами классического балета и в своем упреке так и формулировал, что-де, не дав хореографической классики, балет не дает своим героям углубленного показа душевных переживаний. Это очень неверно и грубо неверно.

Мы сейчас испытываем острую потребность в человеке на сцене, но не в человеке «вообще», а в исто-

рическом, таком, который реально жил и живет среди нас, во всей яркости его жизненного уклада и национального характера. Связывать душевные переживания исключительно с отвлеченными фигурами классического балета — значит не слышать театрального пульса, не видеть новой сцены. Наши республиканские театры замечательны именно тем, что привезли народный танец; музыку, еще не оторвавшуюся от народных истоков, еще теплую от дыхания поющего народа; драматургию, близкую и понятную народу по своим темам; и, главное, молодой актерский состав, почти сплошь пришедший на сцену совсем недавно из других профессий, с не наигранным, а жизненным человеческим жестом (замечательная оперная певица Татевик Сазандарян пять лет назад была слесарем на московском заводе). Все эти обстоятельства удивительно помогают конкретному выражению человеческого характера на сцене. И не видеть этого выражения, не понимать, какую огромную душевную глубину переживаний раскрывает народный танец,— просто нельзя!

Приведем один пример.

В балете «Счастье» был показан танец стариков. Конечно, и он был балетизирован, как и все остальное; конечно, и в него были внесены балетмейстером приемы, каких не увидишь на настоящем празднике где-нибудь в Аштараке или Давалу. Но сила танца сказалась вовсе не в них, а в том, что актеры, плоть от плоти своего народа, знали и видели, как танцует настоящий армянский старик, и абсолютно точно поняли, чтó он в этот танец вкладывает. И станцевали именно так, с той же выразительностью, с той же мимикой, что и он. Этот танец возраста — изумителен. Старый человек много перевидал, еще больше перенес на своей спине, знает, что лучше помалкивать, нажил защитную крестьянскую хитринку, он еще весь в прошлом. И вот он выступает, чуть подвыпивший, развязанный своим возрастом от излишней скрытности: старый я человек, что с меня возьмешь? И танцует медленно, упиваясь бытием, танцует сам свою жизнь — вот она, в забавном подъеме ног, во взмахе платка, которым он, муж-

чина, играет в воздухе, как танцующая женщина кистью руки. Пусть он лукавил, не обойтись без этого, гнулся, где надо, а у себя все ж таки он хозяин, все ж таки он голова... И, слегка подтрунивая над самим собой, он старыми ногами затейливо обходит заминки возраста и ревматизма. Жест, выражение, мимика — все в этом танце непередаваемо сочно, жизненно, конкретно. Лучшего познания характера в его исторической обстановке нельзя себе и представить.

Скажу несколько слов о недостатках балета. Растянута и утрирована четвертая картина (III акт) — на пограничной заставе. Если ввод живых коллективов в балет (пионеры, пограничники, призывники) чарует своей свежестью и новизной, то обращаться в балете с этими коллективами нужно сугубо уважительно, нигде не снижая начального впечатления. Коллектив пограничников — большая, ответственная тема. Разрешить ее надо лаконично, скупо, без излишней суеты, и так, чтоб не создалось впечатления какого-то сплошного танца и безделья. Затянута и встреча со старым колхозником, пришедшим на заставу узнать о сыне; постановщик заставляет старика чересчур долго прощаться и кланяться, набивая этой сценой «оскомину» у зрителя. Мне думается, всю эту картину в части постановочной нужно бы еще поправить, поработать над ней.

«Счастью» следовало бы удержаться на московской, да и на других сценах нашего Союза.

V

Одновременно с театральной декадой в Москве, в Музее западной живописи открылась очень хорошая выставка армянского изобразительного искусства. Не в пример декаде, она последовательно размещена. Зритель начинает знакомство со старых мастеров XIX века — Овнатаняна, Суреньянца, Айвазовского, потом переходит к нашим художникам старшего поколения — Аганджаняну с его хорошим и сочным реализмом (прекрасен портрет старой армянки, матери

художника, в национальной одежде), Арцатбаняну, ныне покойному (его застрелили в эпоху гражданской войны белогвардейцы у него же на квартире, в Нахичевани на Дону, за то, что Арцатбанян отказался пустить их к себе), и наконец Сарьяну, в сияющем зале которого умело развешаны его старые и новые вещи. Что останавливает зрителя у полотен хороших пейзажистов Терлемезиана и Аракеляна, так это неожиданное разнообразие манеры, в которой они вдруг стали писать, как бы становясь «сами на себя не похожими». В «Ереване зимой» Терлемезиан отступил от своих обычных красок и засверкал юношески молодо. Аракелян, писавший в старой натуралистической форме пейзажи, внезапно «по-сарьяновски» в чистых и ярких тонах пишет «У родника», красочно дает «Артиктуф». Выросло и углубилось искусство среднего поколения армянских художников, меняются старики.

Огромное впечатление производят фото с почти готового дворца-театра покойного академика архитектуры А. Туманяна. Во всякой другой стране его грандиозный проект остался бы мечтой на бумаге... У нас он стал явью. И жаль, что не дожил до этой яви тот, кто так страстно и требовательно закладывал первые камни этого народного дворца.

Многочисленна скульптура на выставке. Вполне монументальным делается прекрасный скульптор Ара Саркисян,— его бюсты живут: Микоян из серого мрамора, блестящий Ширванзадэ, умный, с тонкими губами и в очках дирижер Мелик-Пашаев,— каждая из этих работ во всем своеобразии разрешенья радует своей жизнью и силой. Там, где скульптор Урарту приближается к действительности (голова девушки, мрамор), ее работа очень интересна. К сожалению, увлекаясь отвлеченной красивостью, она иногда отходит от правды, и это жаль, потому что уменье работать, терпеливое драгоценное уменье, у нее есть. С художником С. Герасимовым, похвалившим ее в «Правде» за «овеянность романтикой», я не согласна в корне, потому что отвлеченные человеческие формы, взятые в условной красивости положенья,— это совсем не романтика. Романтичными можно было бы назвать скорее

работы третьего скульптора, Сурена Степаняна. Очень интересны залы, где выставлены картины молодежи. Как эта молодежь даровита, и как она учится! Двадцатипятилетний Галустян разрешает огромные композиционные задачи, правда, пока что несколько трафаретно.

Запоминаются серьезное письмо Абегяна, яркие курдянки Марии Асламазян. Долго простоишь у небольшого пейзажа Тиратуряна. Художнику двадцать два года. Пейзаж,— случайно это или нет, не берусь сказать: на выставке других его работ нет,— сделан безукоризненно, рукой зрелого мастера французской школы. Жаль, что нет на выставке молодого акварелиста Агрияна,— несколько лет назад его акварели подавали большие надежды. И еще больше жаль, что он, как говорили на выставке, совсем забросил акварель и перешел на масло.

В зале графики побывать не удалось — он не был еще открыт.

* * *

То, что видела Москва на декаде и видит на выставке, родилось не сразу и не одиноко. Это — явление культуры, в создании которой участвуют преемственность, школа, уроки и указанья зрелых мастеров. Композитор М. О. Штейнберг превосходно, с большим проникновением в чужую творческую индивидуальность написал финальную сцену оперы, которую Спендиаров не успел сделать. Блестящие мастера и хорошие сыны своего народа, члены Квартета имени Комитаса, скромно сели за пюпитры в оркестре и усилили волшебными смычками его звучание. Исключительную помощь декаде оказал режиссер Р. Симонов. Помогли декаде и проф. Кушнарев, и талантливый московский дирижер Мелик-Пашаев. Со вкусом и тактом освежила Вера Звягинцева прежний текст оперы для русского либретто. Говоря о балете, нельзя не вспомнить, как начинались первые уроки хореографии в Ереване, в скромной студии Србуи Лисициан. Следовало бы упомянуть еще многих и многих, поговорить о замечательных певцах

Лисициане и Шара-Тальяне; создателе армянского джаза Айвазяне; о декораторах (особенно Арутчане); о дирижерах (особенно Тавризиане); о мастере художественного чтения С. Кочеряне... Но нам не хватает места. И еще только два имени: наши композиторы — и Степанян и Хачатурян — много обязаны техникуму Гнесиных, где они начинали учиться, и вдумчивому композитору-педагогу М. Ф. Гнесину. А наши новые живописцы: и те, кто уже выставляется, и те, кто еще растет в стенах академии,— не забудут исключительного художника и обаятельного педагога А. А. Осьмеркина. Без этих двух имен никак не окончить обзора.

1941

ДЕКАДА ИСКУССТВА УРАЛА

В дни самых напряженных боев на фронте и бессонной работы в цехах, в предпоследнем месяце 1942 года — середине ноября — на стенах и заборах Свердловска запестрели красивые плакаты. Искусство Урала вышло на итоговый смотр. За истекшие годы в Свердловске создались крепкие театральные коллективы (Театр музыкальной комедии, Оперы и балета, Юного зрителя, Драматический); музыкальные коллективы (консерватория и филармония); группа художников, группа архитекторов. Эти кадры, работавшие для Урала, крепко осевшие здесь, должны были показать, как они выдержали тот исторический экзамен, каким явилась для всех нас Великая Отечественная война.

Сквозь показанный на декаде большой мир красок, звуков, положений, человеческого старания и таланта проступила одна общая черта: искусство уральцев в пору великой борьбы нашего народа качественно углубилось. Одновременная работа с лучшими центральными театрами, МХАТ и ЦТКА, не прошла для них бесследно. Защита родины, встреча по-новому со своим прошлым, новая, более высокая ступень исторического самопознания — стали для уральского искусства тем большим переживанием, где субъективное слилось со всенародным, личное с общественным. Не о том речь идет, что родились действительно большие произведения — «по плечу» эпохе. Таких произведений еще нет. Но важно то, что творчество стало углубленней и осо-

знанней. Художнику трудно бывает говорить большие слова, передавать большие чувства. Обычно это удается лишь гению. Но Отечественная война принесла с собой атмосферу искренности, в которой большие слова говорятся всеми легко и естественно, большие чувства передаются как бы «сами собой». Впечатление глубины, когда человек в художнике взволнован до корней своего бытия, и есть самый существенный результат смотра. Это сказалось не только на удачах, но даже и на вещах не совсем удавшихся.

Открылась декада постановкой оперы «Суворов» в Театре оперы и балета, и хотя композитор Василенко, к сожалению, поскупился на музыку, и ее оказалось мало для раскрытия образов,— и зритель и актеры жили не столько в той опере, которую слушали и играли, сколько в еще не рожденной, будущей опере о Суворове, ежеминутно вызываемой в воображении и постановкой Маргульяна, и текстом либретто, и тем, что вставало из души как восполняющее, как добавочное к восприятию. Зритель не мог не восклицать внутренне: «Но какая это тема для оперы! Какая опера, великая, героическая, насыщенная музыкой, заложена в этой теме!»

Суворов показан сперва в деревне,— скованный старый орел, большой корабль, которому нужно большое плавание. Он глядит из окна, как деревенские ребятишки в войну играют... У Бизе в «Кармен» за взрослыми солдатами маршируют мальчишки, и это создало незабываемый музыкальный эпизод. А что можно было бы сделать из детской игры в войну перед старым Суворовым! Потом — преображенный, вызванный на воинский подвиг Суворов. Венская военная знать во дворце, встреча двух разных культур и психологий,— опера тут музыкально еще следует за знаменитой польской дворцовой сценой «Ивана Сусанина», а опыт восемнадцати месяцев Отечественной войны опять подсказывает новое, не традиционное разрешение темы.

Так ищет и судит зритель не то, что композитор сделал из «Суворова», а то, что надо сделать, что в намеке, в идее постановки, в некоторых удачных вводных приемах музыкальной характеристики (например, аль-

пийская дудочка в горах), в драматической, а не оперной игре певца Сердобова уже подводит к созданию новой, еще не написанной русской опере «Суворов». Поэтому свердловская постановка «Суворова», будучи одной из слабейших в декаде, в то же время стала как бы ключом ко всему лучшему, что мы увидели на декаде. Она дала почувствовать высоту уровня восприятия зрителя. И она показала, что у нас родилась большая, народная тема искусства, которой предстоит воплощаться еще не один и не два раза.

Свердловский Театр юного зрителя проделал большой путь развития. Несколько лет назад он привез в Москву очень тяжелую, со всякими хитростями и пышным оформлением постановку «Малахитовой шкатулки», где весь тонкий ажур, вся душевная прелесть сказки Бажова задохнулись под бутафорией. Война вывела театр на верную дорогу. От «Кости-партизана» Филипповой, через милых и поэтичных «Ермаковых лебедей» Пермяка театр подошел к превосходной пьесе П. Келлера «Это было зимой», где драматург рассказал, не придерживаясь биографической точности, о жизни, подвиге и смерти Зои Космодемьянской.

Свердловчане любят утверждать, что их оперетта — лучшая во всем Союзе. Не будем с ними спорить. Две актерские «пары» этой оперетты, Викс и Высотский и Емельянова и Маренич; а также простак Биндер, замечательные комики Дыбчо, Красовская и Матковский,— актеры той старой культуры и того яркого дарования, когда актерский талант и индивидуальность диктуют авторам их драматургию.

Весь прошлый год в Свердловске жил большой и тонкий музыкант Шебалин. Он сделал для свердловской оперетты не мало,— дописал новый акт к «Запорожцу за Дунаем» и создал новую оперетту «Жених из посольства». Слабая по сюжету, эта вещь дала в музыке несколько счастливых находок. Песенку «Были наши бабушки прекрасны, как весна» на следующий день после премьеры пел весь город, пели бойцы в частях, раненые в госпиталях. Но оперетта Шебалина интересна еще и тем, что она — впервые у нас — наметила крепкую связь между старой опереточной традицией и

новой советской музыкальной комедией. Большая культура Шебалина, его вкус и чистота музыкального языка облегчили переход советской оперетты в русло опереточной классики и позволили нашему тексту естественно зазвучать в жанре оперетты (со всеми ее канонами).

«Жених из посольства» — сюжет, правда, далекий, исторический. Но композитор Старокадомский вместе с либреттистом Типотом пошли дальше по пути, намеченному Шебалиным, и раскрыли то, что было им подсказано. Одним из лучших спектаклей на декаде была новая оперетта «Три встречи», очаровательно сочетавшая нашу советскую тему с классической опереточной формой.

Когда в первом действии мы увидели бригаду колхозниц и почтальоншу Емельянову, которая злится, не зная, как раздать письма (в колхозе все по фамилии Петровы), а потом появляются два героя, летчик и лейтенант,— многим из нас как-то невольно припомнилось рождение в Европе жанровой оперетты, когда на место всяких условных персонажей и аллегорических древних богов появились живые и современные своему веку крестьянские девушки, студенты, рыбачки, рудокопы, птицеловы. Вот этого чувства, этой мгновенной апелляции к общей истории оперетты, к традициям этого рода искусства еще не хватало у зрителя первой нашей советской оперетты — «Свадьба в Малиновке», хотя там те же советские колхозники; не хватало потому, что там музыкант избрал путь некоторой назидательности, «оправдания» опереточного жанра, путем надбавки ему душеспасительного народно-певческого реализма.

В «Трех встречах» назидания нет, там все искрится, все весело, потому что живые современные персонажи поданы с тем соблюдением дистанции, какое необходимо в оперетте. Здесь не надо ни морали, ни придирчивой критики,— важно то, что в конце спектакля получаешь отрадное чувство зрелища, не надуманного, не скучного, а необыкновенно свежего.

Когда-нибудь историки театра расскажут нам, как на нашей земле, в тягчайшее время войны, в городе Свердловске, где люди работали по восемнадцать часов в сутки, ночевали в цехах, сами чинили водопровод,

сами разгружали вагоны, меняли шпалы под рельсами, перебирали картошку,— как в этом городе шло развитие советского театра, как (на протяжении года!) была создана качественно новая советская оперетта, как искусство овладело героической народной темой.

Но самым замечательным, пожалуй, в театральной жизни нашего города было создание нового зрелища, рожденного прямой потребностью обороны. Декада показала его не целиком. Она включила только «народное представление» Мерцальского, поставленное в воинских частях, где на современный лад переигрывается старинный лубок об «атамане» и «шайке разбойников» (превращенных в «хватомана» и «гитлеровцев»). К сожалению, нельзя было показать театрализованные заводские обозренья, инициаторами создания которых были обком ВКП(б) и парторганизации заводов, а их авторами Е. Пермяк и Типот. Жанр этот — текучий. Расскажу о том, как он создается. Писатели едут в цеха, им говорят о «злобе дня» на заводе, что́ и кого надо «продернуть», что́ и кого похвалить, где «узкое место» и в чем оно. Писатели тут же создают «проходной каркас представления». Допустим, что хромает внутризаводской транспорт и надо его осмеять. Тогда на сцене путем нехитрого и несложного сюжета рассказывается о продвижении по заводу какой-нибудь злополучной детали. Быстро меняются картины, поются шутливые песенки о живых людях, актеры играют в гриме этих живых людей, узнающих себя на сцене под хохот всего зрительного зала. Удачно найденный каркас и какие-нибудь основные два-три персонажа остаются и на следующее представление, меняется только весь материал.

Один из крупнейших заводов пригласил Пермяка создать обозрение, где бы он мог крепко побить местные недостатки. Пермяк набросал «каркас». В вагоне встречаются две девушки, обе едут в одном направлении, у обеих в руках одинаковые портфели. Но одна из них — крупный работник наркомата и едет ревизором; а другая — скромный профсоюзный работник, едет собирать взносы. Они нечаянно меняются портфелями. И дальше каждая из них встречена «по документу» (увереньям, что «я не та», никто не верит, принимая их

за хитрость), и скромная профсоюзница видит, как здо̀рово встречают ревизора, а ревизорша сразу попадает на завод с таких черных ходов, о каких она и не подозревала бы, если б была принята «за себя». Простейший ход, но он метко попадает в цель, не щадит никого и бьет общим смехом всего зрительного зала, от которого спасенья нет; прилепится потом ярлык, начнут донимать и допекать, не поздоровится ни директору, ни могучему завхозу. Таково величайшее оперативное действие таких обозрений, помогающих заводу бороться с недочетами лучше, чем любая форма взысканий.

Работая над обозрениями, ни Пермяк, ни Типот вначале не подозревали всей силы успеха подобного жанра, всей горячности приема его зрителями. Не подозревали они и того, что на этой, как могло бы казаться, малоценной, с точки зрения искусства, не выношенной форме, продиктованной ежедневной заводской заявкой, внезапно блеснет отблеск классической итальянской «комедиа дель арте» с ее повторяющимся основным типажем. Некоторые персонажи заводских обозрений — герой труда и лодырь, честный начальник и очковтиратель и т. д.— приняли типовые очертанья, которыми обозрения пользуются уже как знакомыми, найденными характерами. Можно предвидеть, как из этой работы, рожденной необходимостью помочь обороне, подтолкнуть фронтовой заказ, возникнет в будущем новая, живая форма советской комедии.

Два композитора старшего поколения — В. Н. Трамбицкий и М. П. Фролов — работают в Свердловске настолько уже давно, что их стали называть «уральскими». Правда, В. Н. Трамбицкий по своим музыкальным традициям — ленинградец, а М. П. Фролов, тоже кончивший Ленинградскую консерваторию, немалую часть своей жизни провел в Киеве. Но оба композитора корнями своего творчества вросли в Урал и немало потрудились над созданием Свердловской консерватории. То, что можно назвать музыкальной средою — направление вкуса учащейся молодежи, выработка общественного критерия при оценке музыкальных произведений, кон-

цертная жизнь уральской столицы — все это в какой-то степени делалось при их повседневной помощи.

Жизненный путь каждого советского музыканта индивидуален. И все же в нашей стране творческие биографии постоянно перекликаются. Оттого, что наши люди искусства — часть советского общества, развивающегося не стихийно и не случайно; оттого, что наша партия всегда мудро руководила искусством, помогая в переломные моменты работы найти правильный, исторически передовой путь — судьбы отдельных советских музыкантов не одиноки и не разорваны. В этом смысле история В. Н. Трамбицкого и М. П. Фролова очень поучительна. Каждый из них по-своему преодолел на Урале соблазны субъективизма, нашел выход к народному творчеству.

В. Н. Трамбицкий родился в Бресте, но уже с 1921 года связал свою жизнь со Свердловском. Юношей он, как и все, отдает дань скрябинской «кварте». Это были те годы, когда новые, странные, злоупотреблявшие квартой скрябинские гармонии так захватывали молодежь и воздух был так насыщен ими, что, бывало, достаточно было взять на рояле обыкновенную кварту, чтобы в воображении тотчас встал мир скрябинских звучаний. Трамбицкий не был равнодушен и к Рахманинову, к его мужественной стремительной ритмике, к его «смуглой» оркестровой краске. Первый период его творчества, как он сам определяет, «не конкретен». Общеромантическим музыкальным языком он пишет поэмы, оперы («Овод», «Гнев пустынника»). Потом рождается тяга к реализму, вызванная общим развитием советского искусства.

Урал помогает Трамбицкому найти первую реалистическую тему. В сороковых годах прошлого века в Ревде был бунт углежогов — одна из ярких страниц революционного движения на Урале. Тема и материал захватили Трамбицкого, и он написал оперу «За жизнь». Опера Трамбицкого носит на себе общие черты тогдашних исканий и ошибок. В первом своем варианте она была чересчур социологична (и в музыке сказалась «школа» Покровского!) — у Трамбицкого жили и действовали массы, но совершенно не было отдельных

лиц. Когда этот вредный уклон был у нас осужден партией, то замечательно, что и музыка, это, казалось бы, отвлеченное искусство, реагировала на это резким поворотом к индивидуализации героев. Трамбицкий пишет второй вариант оперы, оттеняя действующих лиц, характеризуя и выделяя их судьбы.

На этой работе он впервые находит себя. В поисках конкретного музыкального языка, при помощи которого он мог бы дать реалистические характеристики, Трамбицкий до тонкости разрабатывает интонационный принцип вокальных партий. Он стремится передать в музыке не только смысловое, но и народно-интонационное содержание человеческой речи и увлекается этим настолько, что петь его оперные партии становится трудненько, а для певцов, привыкших показывать в пении прежде всего свой голос,— и мало благодарно.

Трамбицкий воюет со своими исполнителями, особенно с тенорами.

Новая опера Трамбицкого — плод этих скромных, пытливых десятилетних поисков — «Гроза» (по Островскому) должна в текущем сезоне пойти в Свердловске [1]. О ней и сейчас судят по-разному, и, по всей вероятности, она вызовет горячие споры. Но честный, серьезный труд, вложенный композитором в свои многолетние занятия, напряженные поиски наиправдивейшего выражения в музыке не остались без награды. Оправдание своей работы Трамбицкий нашел в дни Отечественной войны. Чем больше он, работая над интонационной характеристикой, приближался к народу, тем ближе становилась для него народная речь. На Урале есть замечательные сказительницы. Их сказы о том, «как наша Красная Армия во поход пошла», записаны и стали известны композитору. На пять из этих сказов он написал музыку,— пять чудесных, народных сказов раскрылись перед ним во всем их интонационном совершенстве, которое он остро и до глубины почувствовал. И музыка словно сама потекла из них. «Северные сказы» Трамбицкого уже напечатаны и исполняются. Это

---

[1] В марте 1943 г. «Гроза» была с большим успехом показана Театром им. Луначарского.

один из сильнейших вокальных откликов на тему войны. Таким органическим предстает перед нами путь советского музыканта, честный путь труда и поисков, теснейшим образом связанный с развитием нашего общества.

М. П. Фролов тоже прошел сходный путь, хотя и совершенно по-другому. Его юношеское увлечение Скрябиным было гораздо значительнее, чем у Трамбицкого. В те же самые годы, когда Трамбицкий обратился к реалистической теме, в годы 1927—1929, и М. П. Фролов пережил перелом, круто повернув к реализму. Он чувствовал, что по натуре своей он имел потенциальные способности «сочинять в народном духе». Но влияние скрябинской школы парализовало эту способность. М. П. Фролов покончил с этим влиянием резко. Как он сам рассказывает,— он захлопнул перед собой на пюпитре Скрябина и раскрыл Баха. «Классическая сюита» М. П. Фролова — выражение этого самоотказа от Скрябина, самовоспитания в строгом духе классиков — была написана и напечатана в 1930 году. За нею пошел длинный ряд опусов об Урале, большая национальная опера «Энхэ-Булат Батор» на монгольском материале и, наконец, широко разработанная, насыщенная красками кантата о Сталине, с которою Фролов выступил на декаде.

В уютных фойе филармонии разместилась уральская выставка живописи и скульптуры. Выставка росла буквально изо дня в день на протяжении всей декады, воспитывающее и организующее значение которой ясно чувствовали все ее участники. Художники — особый народ. Они умеют любить и критиковать «в лоб» свое и чужое. У них можно поучиться хорошему чувству товарищества и живому интересу к тому, что создается соседом. Художник, как и производственник, нутром чувствует, что одинокое дарование без среды, удача отдельной картины без того коллективного движения, которое можно назвать школой, направлением, обречены на отрыв от жизни. И он больше, чем писатель, или актер, или музыкант, тратит время и душу на создание среды, больше общается с себе подобными, спорит,

волнуется, говорит на общие темы искусства. Выходя с концерта в фойе и попадая на выставку, свердловчане сразу оказывались в окружении художников, стоявших у своих полотен, занятых размещением и развешиванием их, прислушивавшихся к тому, что говорят о картине товарищи.

Кто же собрался в столицу Урала, чтобы отчитаться в своем творчестве? Худой и высокий, не русского типа человек, подошедший к огромному во всю стену картону, на котором размечен гигантский рисунок-«чертеж» будущей фрески,— это венгерец Бела Уитц. Он долго работал во Фрунзе, возрождая там высокое искусство фрески, и тема его большого наброска — военный киргизский эпос. Бела Уитц — страстный пропагандист фрески; разговоритесь с ним, и вы услышите, какого огромного предварительного труда требует это старое искусство, и как война, величественная патриотическая эпопея, переживаемая нами, снова вызвала к жизни монументальную фреску. Для Дворца Советов Бела Уитц приготовил четырнадцать композиций о героических городах, отразивших врага.

Спокойный, тихий человек у таких же спокойных и тихих, как он, полотен — Владимир Михайлович Петров, живописец-самоучка... Он дает пейзажи Урала; уловив хорошо их особый песочно-зеленый, «каменный» колорит, их континентальную сухость воздушных пространств и неподвижность. Для самоучки он хорошо владеет кистью.

Молодежь, возле которой Петров учится и с которой приехал в Свердловск на декаду, тоже тут. Но о ней в двух словах не скажешь. Весною этого года из Ленинграда, кончив Академию художеств у Иогансона, приехал на Урал молодой художник Лембергский. За плечами его не только суровая учеба в осажденном Ленинграде, но и фронт. Был он на фронте с другим молодым «академиком» — скульптором Яном Сысоевым (учеником Матвеева), чью талантливую дипломную работу «Материнство» многие запомнили по репродукции в газетах. Ян Сысоев на фронте получил тяжелое ранение. Лембергский был ранен легко. Это быстрый, живой, черноглазый сангвиник с неутомимой работоспособ-

ностью, равнодушный ко всяким житейским невзгодам и неудобствам, страстный артист и отчаянный спорщик.

Примерно в эти же дни, когда Лембергский приехал на Урал, потянулись из далекой Украины, потеряв почти все, что было у них, и, самое главное, все свои прежние работы, молодая художница-киевлянка Бронислава Гершойг и харьковчанин Михайло Дерегус. Все они встретились и сдружились в Свердловске и вместе поехали в Нижний Тагил. Вот здесь-то и начинается их «уральская сказка». Чудесные вещи привезли они из Нижнего Тагила на декаду!

У Михаила Дерегуса есть редчайшее и важнейшее качество — черты своего стиля в искусстве, свой художественный «почерк». Он стал уже несколько лет назад известен у нас своими цветными гравюрами,— помнится, Ленинградское издательство союза художников собиралось выпустить его альбом. На декаду он привез замечательные, сразу останавливающие зрителя офорты: шевченковский задумчивый деревенский пейзаж, высокая гребля, белые хатки, почти стоячие воды речушки,— «вода ставом стала»; и тут же — виселица с повешенным, группа танков, расползшихся, как черепахи из мешка, по сугробистой холмистой земле. А над ними — несколько монотипий уже на нижнетагильские темы. Мягкое, задушевное письмо Дерегуса, его изящество и лиричность встретились с суровой землей Урала, с горнозаводским, индустриальным миром, с дымным клубящимся небом над домнами, с резкими линиями заводских построек и деревянными домиками рабочих поселков, смесью завода и деревни, характерной для старого Урала. И здесь артистическое дарование Дерегуса нашло для себя неисчерпаемое богатство. Монотипии прелестны. Это своеобразное преломление «Украины на Урале» — тема, о которой можно написать книгу, большая, душевная, человеческая тема.

Думаешь, как много мягкости мог бы раскрыть Дерегус в уральском пейзаже, которой мы еще тут не замечаем; и как мог бы Урал прибавить лиричному письму Дерегуса, чего еще не хватает ему,— энергии. Но для этого надо много рисовать, много писать. Между тем Дерегус, к сожалению, не остался на Урале, но

даже и то, что он сделал здесь, будем надеяться, не пройдет бесследно для художника, а чем-то большим и важным отложится у него в творчестве.

Гершойг дала два портрета,— интересен и очень неожидан у нее Дмитрий Босый, написанный в цехе, у своего станка, и так же осмысленно раскрыт Ханин, большой и талантливый конструктор.

Целая серия мастерских портретов углем, сильные, четкие заводские пейзажи Тагила, железные недра горы Высокой,— настоящее и серьезное восприятие своей темы, мужественность, печать оригинальной и сильной индивидуальности — это Лембергский. Смотришь на все, что он выставил, что сделал за короткий сравнительно срок, и думаешь: откуда легенда, что только один юг воспитывает живописца? Какую школу открывает для художника Урал, его северное небо, его особый, суровый колорит, его сухая и жесткая краска, чистота и прозрачность воздуха,— и эти картины величественного, могучего труда человеческого!

Упомяну еще хороший пейзаж старого мастера Слюсарева и отличную, культурную графику В. Таубера, особенно его иллюстрации к книге Бажова.

О чем хотелось бы еще сказать, когда мысленно припоминаешь выставку? Декада искусства Урала была бы полнее и несравненно плодотворнее для ее участников, если бы устроители использовали богатства местного краеведческого и нижнетагильского музеев, хотя бы в части прикладного искусства уральцев и замечательной школы живописцев Худояровых.

Хотелось бы также, чтобы народное творчество — превосходный колхозный хор, обрядовые песни, замечательная «Уральская свадьба» (фольклорная пьеса Баранова) — все это почаще, а не только на декаде, появлялось бы на наших сценах. И чего еще недоставало на декаде,— это искусства национальностей Урала и особенно — яркого и выразительного искусства башкирского народа.

1942—1943

«КОРОЛЬ ЛИР» В БЕЛОРУССКОМ ТЕАТРЕ

Современники Шекспира знали его драматургию только со сцены, как искусство театра и актера. Но уже с конца восемнадцатого века человечество знает и любит Шекспира в чтении. Можно десятки раз перечитывать знакомые страницы, снова и снова испытывая потрясение, вызывающее у вас слезы на глаза. Если так действует одно чтение Шекспира, то понятно, как велика трудность (или легкость!) постановки его трагедий на сцене. С ними в театре, как с исполнением Баха: надо играть предельно просто, чтоб каким-нибудь собственным измышленьем не заслонить от зрителя и от слушателя самого текста.

Мы давно не видели «Короля Лира» на сцене, и уж один тот факт, что русский драматический театр БССР привез его на декаду, делает честь этому театру. С большим волнением,— но, признаться, не без опасенья,— шла я на спектакль. Справился ли театр с этой наиболее величавой и наиболее человечной трагедией Шекспира, пожалуй — единственной, которую можно поставить рядом с творениями Софокла? Сумел ли он донести до зрителя всю ее глубину? Не заслонил ли текста театральной бутафорией и попытками «оригинальной трактовки» образов, складывавшихся в восприятии человечества свыше трех столетий? Когда над первым актом опустился занавес, стало ясно, что театр

пошел по верному пути. Первый акт «Короля Лира» был сыгран превосходно.

Попробуем шаг за шагом проследить тонкую и умную игру всего актерского коллектива в этом первом акте; но сперва скажем несколько предварительных слов о центральном образе. Кто такой король Лир? Что движет его поступками? И не признать ли доли правды в том обыденном здравом смысле, с каким две старшие дочери, Гонерилья и Регана, судят о сумасбродстве и капризности его внезапных решений, о его упрямстве, о той старческой нелогичности, про которую частенько говорят «выжил из ума»? Самый правильный ключ к пониманию образа Лира во всей его глубокой и трагической общечеловечности — дал Гете, сказавший: «Старый человек всегда король Лир». Каждый старый человек...

Стремительно и подчеркнуто вводит нас Шекспир в трагедию старости, раскрывая сразу судьбу двух отцов, графа Глостера с его двумя сыновьями и короля Лира с его тремя дочерьми. Старики должны уйти, оставив место молодым. Незаконный сын графа Глостера, Эдмунд, говорит это прямо: «Молодой поднимается, когда старый падает». А лицемерная дочь Лира, Регана, выражает это несколько прикрыто: «О, сэр,— вы стары... вы должны быть управляемы и ведомы теми, кто понимает ваше состояние лучше, чем вы сами».

Но старость не хочет уходить. Всей силой своей сконцентрированной, страстной любви к слабеющей, охладевающей жизни,— она силится отстоять свое право на нее. И вот, в красноватом свете отличных декораций: средневековых, из грубо отесанного камня, стен старого замка,— под звуки бетховенской музыки,— разворачивается перед нами начало этой трагедии. Старый король Лир (артист А. Ф. Кистов) выходит со всеми действующими лицами пьесы в залу замка, имея по правую руку любимую младшую дочь (артистка И. К. Локштанова), а по левую двух старших (А. Б. Обухович и О. И. Шах-Парон) — с их женихами, с шутом, с верным Кентом, со слугами и рыцарями. В том, как разыграется эта экспозиция,— обычно заложена удача или неудача всего спектакля. И первое,

что приковало, притянуло наше внимание,— была чуть заметная игра двух лиц, чьи характеры перед нами еще не определились.

Король Лир заговорил — приподнято, неспокойно, торопясь,— и тотчас тревожный взгляд Корделии на миг пробежал по его лицу. Вслед за этим взглядом невольно взглянули и мы на него: нам передалась тревога Корделии. «Отец ведет себя не так, как всегда; что-то в его облике сразу вселяет тревогу; он что-то задумал, и это задуманное — не нужно, не хорошо; остановить нельзя,— но и согласиться с этим, поощрить это, принять в этом участие — значит поступить во вред ему, во вред себе»,— вот что прочли зрители в беглом взгляде Корделии, сразу насторожившейся. И, прочитав, увидели ее глазами то, что происходит со старым королем Лиром.

Он сделал вид, что не замечает остерегающе-тревожного взгляда младшей дочери; он весь охвачен своим замыслом. Страх перед наступающим, ужас ухода, боль отдачи своего места в жизни тем, кто вольно или невольно выживает старость, как глушит новая поросль старые корни,— все это, естественное и обычное,— он задумал обезвредить, победить, превратить в свое торжество. Сейчас, при жизни,— он сам удовлетворит детей, уступит им место под солнцем, отдаст им свое королевство, и, вместо того чтоб ждать его смерти, они почувствуют себя обязанными, благодарными, будут холить и лелеять его!

Одна мысль о том, какой великодушный и небывалый поступок собирается он сделать, зажигает его старческое воображение картиной этой будущей благодарности. Страстный, нетерпеливый, создавший себе иллюзию и уверовавший в нее, король Лир хочет наперед пережить эту благодарность, насладиться ею з а р а н е е, он требует от дочерей выражения их любви к нему с е й ч а с ж е, до того, как одарит их.

Начинается вызванная им же самим сцена лицемерия Гонерильи и Реганы. И чуткая Корделия, по-настоящему любящая отца, идет наперерез его слабости и его замыслу, в котором чувствует неуваженье к себе. Она произносит свои знаменитые слова: люблю ровно

столько, сколько велит долг, ни больше, ни меньше. Король Лир охвачен бешенством, он не в силах ни скрыть, ни победить его. И тот актер, кто трактует это бешенство Лира как его реакцию на недостаточную любовь к нему младшей, самой любимой дочери,— делает грубую ошибку, сразу же обедняя и вульгаризируя образ Лира. Нет, Лир в глубине души сам знает, что она любит его,— но он не прощает ей (как не мог простить Вотан своей любимой дочери, Валькирии, бунта против совершаемого им дела),— не прощает ей срыва так великолепно обдуманного, подготовленного, заранее пережитого в воображении великого своего торжества, которым он хотел обезвредить для себя горькую долю старости. Корделия оказалась непослушной, нечуткой — вот что вызвало ярость Лира. Так пусть же она лишится всего, пусть еще сильней будет радость и благодарность двух подкупленных, обезвреженных старших дочерей...

Все, о чем я тут говорю, лежит вне текста и как бы вне действия, но оно заложено в подтексте трагедии и хорошо прочитано артистами белорусского театра. Именно эта коротенькая первая беглая игра выражений на лицах Корделии и ее отца — и показали глубину понимания театром трагедии и правильность ее трактовки.

Все первое действие, развивающее удачно найденную экспозицию, ведется на той же высоте. Ясно, с предельной четкостью звучат со сцены слова Шекспира; с огромным вкусом аранжировано музыкальное сопровождение. Оно так органически сливается с живою речью, с хохотом шута, что вы испытываете двойное наслажденье,— от Шекспира и от Бетховена.

Если б театру удалось до конца провести всю трагедию на той же высоте, перед нами был бы совершенный спектакль. К сожалению, этого сейчас нет. Уже со второго акта игра понемногу слабеет, темп ее замедляется, и в действие вдруг врывается та самая театральная бутафория, какой в пьесах Шекспира надо уметь избежать, чтоб не отвлечь внимание зрителей от величайшей поэтической мудрости его слов. Средняя часть трагедии вообще очень трудна, и театр не вполне преодолел эту трудность.

Недостаточно четко была продумана борьба старого Лира за свою свиту, выговоренную им в условии,— ту сотню рыцарей, которые должны сопровождать его, когда он гостит у дочерей. Может показаться вполне резонным рассуждение Реганы и Гонерильи о том, что ведь в их доме к услугам отца не сто, а гораздо больше рыцарей и что ему теперь не надо ни о чем заботиться, а положиться вполне на них,— ведь этого он, казалось бы, сам хотел, разделив свои земли и отдав свою власть. Но тут надо уметь раскрыть, что как раз этого-то Лир и не хотел. Он отдавал,— чтоб сохранить свое место в жизни. Он подкупал,— чтоб не терять участия в жизни, не терять хотя бы видимости жизни. Умная, злобная Гонерилья это отлично понимает: «Старый лентяй, он хотел бы по-прежнему пользоваться властью, которую сам отдал»,— говорит она про отца. С отчаяньем защищает Лир выговоренное им право держать при себе сотню рыцарей, сто *своих* рыцарей. Почему не пятьдесят, не двадцать пять,— торгуются дочери. В их благоустроенных домах чужие рыцари пьют, дебоширят, задевают их собственных слуг, вносят беспорядок. Не лучше ли вовсе обойтись без них? И король Лир страстно бросает им в ответ свою «ключевую» фразу, заключающую в себе весь смысл трагедии:

...Каждый нищий
И в нищете имеет свой избыток!
Дай человеку то лишь, без чего
Не может жить он,— ты его сравняешь
С животным...

Излишек, за который цепляется Лир,—это историческое существованье, деятельное существованье человека, еще не ушедшего «на покой», в бездействие, в полную зависимость от детей. Хотя «ключевую» фразу артист Кистов произносит с огромной силой, но смысл ее все же остается недостаточно раскрытым.

И, наконец, сильнейшая часть трагедии — в поле, в грозу, когда несчастный, изгнанный Лир в обществе шута и Кента и притворяющегося безумным, законного сына Глостера, Эдгара,— бродит с непокрытой головой под дождем и ветром, эта часть в спектакле оказалась самой слабой. Что совершается с Лиром в эти часы?

Он находит в себе те чувства — вниманья, состраданья к ближним, желанья помочь им, разделить их участь,— которые и возвращают ему в сущности то деятельное место в жизни, которое он страстно стремился сохранить. Каждое слово в этих сценах бродяжничества под грозой — драгоценно. Развитие образа Лира, постепенное потепление его, тот гениальный сценический парадокс, с помощью которого Шекспир показывает нам растущую разумность и человечность Лира, когда, казалось бы, он постепенно теряет рассудок,— составляют самое сердце трагедии. И тут подвело театр желание блеснуть внешним эффектом: на сцене возникает натуралистически поданная гроза. Все внимание зрителя тотчас неизбежно переключается на эту действительно превосходную грозу: яркий зигзаг молнии, удар грома, вспыхивающий грозовым светом небосклон и потоки дождя, бьющие с неба тугими канатами,— «совсем как в жизни»! Зритель не может не зааплодировать удачному эффекту, удивительно «похожему» на настоящую грозу, а ведь в это время там, в душе у Лира, бушуют совсем другие грозы, и зритель вдруг перестает замечать их, перестает вдумываться в звучащие со сцены слова.

Между тем у Шекспира лишь в четырех местах этого акта реплика «все еще гроза». И если внимательно приглядеться, где поставлена эта реплика, увидишь, что у Шекспира вмешательство грозы — связано с определенным действием, с восклицаньями Лира «дуй, ветер, вой, хлещи меня по щекам», с уговором Кента укрыться от дождя, с хохотом Эдгара, и служит оно усилению этих слов и действий, а не отвлечению вниманья от них. Роль грозы могла бы успешно взять на себя и музыка. Но щедро исчерпав ее в первом акте, спектакль в дальнейшем почти совсем обходится без нее, если не считать пронзительного звука труб.

Хочется сделать и еще несколько замечаний. У Шекспира сумасшествие Эдгара — притворное, а помутненье рассудка Лира сопровождается, как я выше указала, его нарастающей разумностью. Между тем в спектакле есть некоторое увлеченье показом реального безумия, воем и визгом.

И еще черта. Передо мною старый английский томик Шекспира в популярном лондонском издании Дента, откуда я перевела цитаты. Внимательнейшим образом пересмотрев каждую реплику в «Короле Лире», вы нигде не найдете, чтоб герои трагедии целовались. А между тем в спектакле, вопреки английским обычаям, вопреки Шекспиру, неизвестно почему и для чего — действующие лица многократно целуются: Глостер целует Эдмунда, Эдмунд Эдгара, Гонерилья Регану и т. д. Это — грубо неверная деталь, и ее надо убрать. Даже сестры у Шекспира не целуются при встрече; король Лир говорит Регане, здоровающейся с Гонерильей: «Неужели ты протянешь ей руку?» И та отвечает: «А почему не протянуть, сэр?» И только единственный поцелуй имеется у Шекспира, любовный, — между Гонерильей и Эдмундом.

Я остановилась на слабых сторонах спектакля именно потому, что в целом — это большой, волнующий, настоящий спектакль, сумевший донести до благодарных зрителей настоящего Шекспира во всей его бессмертной глубине. Оттого-то и есть что сказать и о самом спектакле, и по его поводу. И оттого-то встречают москвичи этот спектакль Белорусского государственного театра с такой горячей, взволнованной признательностью.

1954

СТИЛЬ И ПОТРЕБНОСТЬ

I

Помню, как первый раз я шла в гости к иранцу. Это было в Ордубаде. Жара стояла градусов сорок. С улицы, словно испепеленной от прямых лучей солнца, я вступила под очень невысокую (подняв руку, можно было потолок достать) полуарку ворот, и сразу меня охватил сумрак. Но арка вела не в садик и не во двор, а в тоннель. И этот тоннель, обложенный изразцами, шел не прямо, а каждые десять — пятнадцать шагов делал «колено» почти под прямым углом. Прежде чем заметить все его прелести: голубовато-серо-кирпичную гамму изразцов, маленькие углубления ниш, а в них что-то вроде ваз или плошек с плавающими в воде чашечками роз, я почувствовала живительный переход от неподвижной и ослепляющей духоты к влажному, прохладному сумраку, овеянному ветерком. Ветерок как бы порхал рядом с вами большой бабочкой. И когда вы дошли до входа во внутреннюю часть дома, этот ветерок успел осушить капли пота на вашем лице, влага умерила румянец, сердце начало биться медленней и ровней, отдохнули глаза в полутьме, отдохнула кожа, прохладой надышались волосы, даже пыль с башмаков, казалось, сползла в пути, и когда за третьим поворотом перед вами открылся внутренний дворик,— святилище восточного жилья, вы вошли в него не запы-

хавшийся и потный с восклицанием: «Уф, что за дьявольская жара!» — а уже отдохнувший и словно заранее где-нибудь поправившийся перед приходом в гости.

Позднее, когда я попыталась понять: в чем прелесть этой изящной персидской «передней», разлагала и называла самой себе каждый отдельный элемент стиля, рисовала нишу, полуарку, выступ, «колено»,— хозяин положил пухлую белую руку на мою мазню и сказал:

— Не в том дело. Ты живешь Москва, мы живем Ордубад. В пустыне, где вода мало, что делает человек? Он собирает капля вода. В Ордубаде мы собираем капля тени, мы фабрикуем прохлада. Понятно теперь?

И все стало сразу очень ясно: этот коленчатый вход устроен не для красоты и не из-за ломаной площади двора, а это своего рода конденсатор тени и влаги и в то же время передаточный механизм для движения воздуха, воронка, создающая сквозняк. Умная старая архитектурная традиция иранцев, исходящая из удобства жильца, из требований климата, из высокого уважения к жизни, стремится сделать эту жизнь приятной для живущего, а не тягостной и не отравленной, и, борясь за человеческое удобство, за комфорт, понимаемый не формально, а реально, она находит и красоту и стиль. Под арочным сводом тоннеля лучше течет воздух, узкие стрелки — окна — все на одной стороне, потому что обращены подальше от жгучего солнца, на север, цвет изразцов — серо-голубовато-кирпичный — усиливает чувство сумрака, наивный рисунок на изразцах — лев, лапой пробующий струйку воды между камней,— напоминает купанье,— все очень обдуманно, скованно, целесообразно, все служит одной цели, а форма, краска, асимметрия вытекают как следствие.

Теперь представим себе, что мудрый старый ордубадский житель взял да и приехал к нам в гости в Москву. Выбрал подходящий московский день — мороз двадцать градусов и яркое солнышко — и очутился внизу у подъезда одного из лучших жилых домов в Москве (если верить Моссовету). За этот дом архитектор и строитель получили от приемочной комиссии высокую отметку. В нем — чудесные входные лестницы с цветами и спокойный лифт. Но лифт, как это чаще всего

бывает с ним, «стоял», и гостю пришлось подниматься пешком на пятый этаж. Тут он заметил, что лестницы не отапливаются и что, понадеясь на спокойный лифт, строитель рассчитал ступени чуть-чуть, на самую малость, выше той обычной пологой высоты, какую берет нога без слишком большой нагрузки для сердца. Задыхаясь и тяжелея и в то же время порядком продрогнув, гость добрался, наконец, до квартиры, вошел в переднюю, огляделся — где солнце? Есть солнце, только глядит оно в кухню и уборную. Почти девяносто процентов наших жилых домов распланировано так, что на солнечную сторону выходят или «службы», или глухие стены, и, наверное, удивился иранец, как это в городе зимних морозов и короткого лета, где солнце и свет драгоценны так же, как в Ордубаде прохлада и тень, ни один строитель не задумался над тем, чтобы поймать и собрать солнышко в человеческое жилье, как они собирают тень. Никто не постарался ввести обязательное правило в планировку — так располагать помещения, чтобы солнце глядело не в уборную и глухую стену, а в жилые комнаты. Но вот из передней посетитель прошел в гостиную и с ужасом остановился. Хозяева кинулись ради прихода дорогого гостя закрыть форточку. Впрочем, кинулись — слишком легкомысленное слово. Хозяева быстро воздвигали подсобное сооружение. Они придвинули к балконной двери стол, на стол вознесли табуретку, на табуретку скамейку для ног, а уже на скамейку полез самый ловкий член семейства, поддерживаемый с двух сторон детьми и родственниками.

Дело в том, что замечательный жилой дом Моссовета был построен «на заграничный образец» — без форточек. Жильцам предлагалось, как парижанам и мюнхенцам, распахивать в мороз балконные двери. Советский контроль кое-как вырвал у несговорчивых строителей право жильцов на форточки, но тогда их устроили до такой степени высоко, что подъем к ним превратился в пытку. А тем временем в ванной шла стирка, в детской на веревочке развешивалось белье, и работница с огромной корзиной мусора вышла на парадную лестницу, чтобы спуститься к мусорному ящику мимо цветов и спокойного лифта, потому что в замечательном доме не

было ни прачечной, ни чердака, ни чулана, ни черной лестницы, как их нет и в огромном количестве других новых домов.

Что сказал бы иранец на такую нашу жизнь?

— Вы ищете стиль и форму,— сказал бы он,— забыв о потребности, привычке и цели. Значит, вы никогда не найдете ни стиля, ни формы.

II

Три года назад собрался наш писательский съезд. На этом съезде мы впервые встретились лицом к лицу с представителями почти всех национальных литератур братских республик. Правда, язык этой встречи еще не был найден, люди из красочных стран с необычайно музыкальными названиями выходили и монотонно читали сухие официальные отчеты. Правда, начатки национальных литератур казались нам подражательными, очень еще слабыми и наивными по содержанию. Но многие из нас чувствовали и тогда, что свежесть и лирическая искренность этих молодых братских литератур входят в наш быт своеобразным «катализатором»,— в их присутствии оживляется наша тематика, и мы начинаем яснее видеть и понимать, что происходит в недрах нашей собственной литературы. А когда после съезда поднялись со всех концов Союза звук и краска, запели певцы Чечни, Узбекистана, Казахстана, развернулось богатство национальных театров, родился у нас на глазах новый литературный жанр — коллективное письмо в стихах, то обоюдная польза от этой встречи стала еще яснее. Литература национальных республик от встречи с Москвой и ее мастерством неизмеримо выросла технически и вышла на мировую дорогу. А литературная Москва, привыкшая дискутировать об искусстве, искать путей и ответов чисто теоретически, Москва, сложная и рассуждающая, очутилась, как будто у первозданной стихии, у простейших первоистоков, откуда текут звук и краска,— у той слитной черты, где художественная форма родится как выражение реальной человеческой потребности. И многие сложнейшие вопросы нашей эстетики нашли

вдруг необычайно легкое и простое практическое разрешение.

На съезд архитекторов придут национальные архитекторы братских республик. Будем надеяться, что голос их прозвучит не так неуверенно, сухо и подражательно-официально, как это было на съезде писателей, и неуверенность этого голоса не обманет москвичей. Но, как бы там ни было, культурному опыту и огромному мастерству московских архитекторов очень нужна такая встреча. Она должна нм напомнить, как напомнила нам, что путь к созданию стиля проходит через глубокий учет реальных человеческих потребностей, что форма, родившаяся вне потребности,— не жилица на белом свете, и что архитектурный стиль эпохи — это прежде всего «исполнение желания», ибо проектировать — это значит мысленно жить, бродить, сидеть, восходить, любовно ощущать изнутри то здание, какое ты предлагаешь обществу.

1937

РЕЧЬ НА ПЕРВОМ СЪЕЗДЕ АРХИТЕКТОРОВ

Алексей Максимович Горький три года назад в этом самом зале завещал нам, писателям, творчески общаться с работниками смежных искусств. Этот завет великого пролетарского писателя выполнить в данном случае особенно важно потому, что на первый взгляд между литературой и архитектурой связь очень слабая, а на самом деле она исключительно глубока.

Дело не только в том, что вы, архитекторы, читаете наши книги и они на вас как-то влияют, а мы, писатели, живем в ваших зданиях и они тоже как-то на нас влияют.

Главная задача советской литературы — дать правдивый и полновесный образ человека новой эпохи, дать его с такой силой и в таком разрезе, чтоб читатель захотел жить и работать, как этот человек, захотел строить с ним вместе великое дело коммунизма на земле. Но для того чтоб дать этот художественный образ большевика жизненно и верно, наделить его дыханьем, мы должны показать его в материальной среде. Раскройте книги русских классиков и поищите, часто ли попадаются в них образы людей вне человеческого жилья. Вы увидите, что таких «бездомных» образов почти нет и что вынуть литературный образ из описания его жилища, лишить его среду признаков сооружений той эпохи и того народа, среди которых он действует,— так

же трудно и так же бессмысленно, как выковырнуть черепаху из ее панциря.

Лев Толстой сказал за одного из своих героев, Левина в «Анне Карениной», замечательную фразу,— что ему «дòма — и стены помогают». Что это значит? Это значит, что дом, вещественное накопление навыков и опыта человека, прибавляет ему уверенности в своих силах, настраивает на привычный тон и как бы возвращает ему обратно те самые энергию и вкус, те затраты его индивидуальности, которые он вложил в создание своего жилища.

Чем были бы для читателя тургеневские персонажи, если бы он их вывел без описания дворянской усадьбы? Как представить себе героев Достоевского вне мрачного каменного мешка доходных петербургских многоквартирных домов? Но особенно глубоко эта связь между жильем и человеком выражена у Пушкина, он даже иногда подменяет характеристику людей одним описанием дома, где они живут, и этого оказывается достаточно. Так, в «Медном всаднике» вдову и ее дочь Парашу Пушкин нигде не описывает, но зато вместо них он в пяти словах дает, как нынче выразились бы, их «квартирные условия», и этих слов: «забор некрашеный», «ива», «ветхий домик»—хватает для такой полной и яркой характеристики этих двух женщин, что мы как будто видим их на деревянной окраине гранитного Петербурга.

Таких примеров можно было бы привести множество.

Мы, советские писатели, особо заинтересованы в успехе, в правильных путях, в стилевой выразительности советской архитектуры. Наши задачи соприкасаются. Вспомните, какой огромный толчок дало советской литературе индустриальное строительство. Начиная с первого, еще наивного романа Вигдоровича «Онегострой», писанного на материале Волховстроя, и кончая дальневосточным оборонным строительством в романе Павленко «На Востоке», мы пытались показать нового человека на фоне общих ставших перед страной строительных задач. И когда нас упрекают, что мы еще не умеем дать образ цельного человека, большевика, во всей глубине его душевной жизни, в семье, в личном быту,—

когда критика совсем еще недавно чесала нас за то, что наши герои целуются на тракторах, чуть ли не ночуют в учреждениях, живут только в цеху, в полевом стане, на фронте, и неизвестно, где и какой у них дом,— то ведь эти упреки теснейшим образом связаны с теми упреками, какие могут быть сделаны в а м. Двадцать лет жил советский человек в невиданных еще на земле общественных условиях. Двадцать лет он копил психологический, житейский, нравственный, трудовой опыт гражданина нового строя, где никто не эксплуатирует чужой труд, где нет частной собственности на орудия производства, где освобождена женщина, где растет чудесное советское дитя — цыпленок, сплошь да рядом обучающий курицу. А что вы сделали, советские архитекторы, чтобы создать этому новому человеку достойное жилище? Какие стены вы воздвигли для того, чтобы эти стены п о м о г а л и ему находить себя и свою личность по-новому, воспитывать и культивировать себя по-советски? Дворянская усадьба помогала помещику, купеческий особняк помогал купцу, загородная вилла помогала биржевикам, каждый правящий класс создавал себе жилье как помощь для самоопределения и культуры личности. И недаром фашисты хотят строить сейчас средневековые замки — в подмогу к воскрешаемым в человеке реакционным настроениям мракобесия и насильничества. Так неужели же за двадцать лет революции трудящийся человек, хозяин Советской страны, не может получить от вас такое жилье, чтоб в нем явно, просто и наглядно выразился п р и н ц и п его нового существования, честного человеческого существования, которое никем не эксплуатируется и никого не эксплуатирует? Вы скажете — мы сейчас боремся за дешевизну, экономичность. Но на самом деле вы боретесь за экономичность такими способами, что пускаете на ветер пачки трудовых миллионов, потому что если подсчитать амортизационный процесс ваших плохо построенных жилых домов, если подсчитать трату лишней человеческой энергии на борьбу с неудобствами, то окажется, что эта экономичность дороже самой дурацкой роскоши. Дело тут не в борьбе за дешевизну. Правильно найденный принцип жилищного строительства сразу

удешевит и проектирование, идущее сейчас вразброд, и постройку, поскольку люди будут знать, что они делают.

Вы опять скажете, что вы искали этот принцип, искали до такой степени, что даже до Фурье доходили, обобществляя быт, и никому это не понравилось; даже спускались в восьмидесятые годы жилого доходного дома старого Петербурга,— и тоже это никому не понравилось. Но ведь ясно, что и не могло понравиться, потому что поиски принципа лежат вовсе не в веках прошедших и не в книгах, гадающих о будущем, а в изучении реального опыта советского человека, не даром прожившего эти 20 лет, в изучении наших потребностей и вкусов, в уменье прислушаться к пожеланиям многомиллионных масс трудящихся.

Давайте разберем одну за другой стороны нашего домашнего быта и посмотрим, как они отразились в архитектуре жилья.

1. За эти двадцать лет в советской семье народился необычайный ребенок, привыкающий с детских лет чувствовать себя в коллективе. У него нет гувернанток, нет детской, его никакими пряниками не удержишь в одиночестве или на скамеечке у ног дорогой мамы, как какого-нибудь английского лорда Фаунтлероя; он норовит общаться с себе подобными, он и газету читает, и за новой техникой следит лучше взрослых. А в большинстве новых домов нет ии зимней детской комнаты, ни летней детской площадки, и туча детей носится с криками и визгами по лестницам и коридорам, катается на лифтах, отколупывает штукатурку, висит на перилах.

2. За эти двадцать лет в советской семье воспиталась необычайная домохозяйка. Она появляется и на трибуне Моссовета, и в Кремлевском дворце среди женактивисток. Ей вдвойне дорого урвать время от плиты и от рынка. А чем идет ей навстречу наше жилище? Я уже говорила в печати о знаменитом жилом доме на Арбате, фотография которого висит у вас тут на выставке как одно из достижений строительного таланта Моссовета. Домашняя хозяйка в нем таскает мусор по парадной лестнице, сооружает эйфелевы башни, чтоб долезть до форточки, а в ванне моется, как мылись старые русские купчихи: они по субботам, а она только под выходной

день, потому что ванна хоть и чудесная, хоть ее пол и стены в изразцах, а колонки в ней нет, отапливается она — гуртом, снизу, на весь дом, и тот же Моссовет не разрешает ее топить чаще одного раза в шестидневку.

3. За эти двадцать лет советская семья научилась новым взаимоотношениям с домашней работницей. Наша домашняя работница, как правило, приходит из деревни неграмотной, в городе посещает курсы, учится, втягивается в общественную работу, иной раз попадает на рабфак. А чем отразило жилище эту новую черту нашего быта? Тем, что в огромной массе новых квартир совершенно нет никакой, даже крохотной комнатки для домашней работницы.

4. За эти двадцать лет советский жакт приобрел навыки в культработе, потребности в стенгазете. Однако новые дома строятся без красного уголка, без комнаты для собраний.

Что же вытекает из этого перечисления? Советский человек приобрел хорошие новые навыки. А советское жилье не только не подхватывает и не отражает эти навыки, не только не исходит именно из них в своем развитии, а все больше отходит от них, лишает наши дома общественных прачечных, наши квартиры — комнат для домработницы, наши жакты — возможности вести культработу. Этого нельзя терпеть равнодушно, против этого надо энергично протестовать.

Работники искусства грешат одним грехом. Сперва они с головой ныряют в воду, тонут в ней, а потом, когда их вытащат, они дают зарок никогда больше не купаться. Мы знаем, что «левые» и «правые» загибы всегда встречаются в одной точке. Искания «левых» толков, забегающие вперед на века, и «правые» искания, доходящие до Палладио, тоже встречаются в одной точке. Эта точка — игнорирование потребностей современного советского человека, игнорирование подлинной линии развития искусства.

Мы хотим спокойных изолированных жилищ, но именно в силу этого мы требуем, чтобы в нашем доме были созданы общественные помещения, в которые перенесли бы из нашего жилища ряд процессов и времяпрепровождений, требующих коллективности и нару-

шающих и отдых и покой. Мы хотим, чтобы в каждом доме были общая прачечная, общий чердак для сушки белья, общая детская комната, летняя детская площадка во дворе, красный уголок, помещение для домработницы. Просто это? Просто. А теперь посмотрите, как из этой простоты, если достойно осуществить ее, мы можем дойти до самых сложных вершин искусства, до того, что определяет целые эпохи и о чем часто годами дискутируют бесплодно,— до создания стиля.

Незадолго до революции один князь пригласил к себе замечательного архитектора и сказал ему: постройте мне такой дом, чтобы я мог в нем жить комфортабельно, как в особняке или поместье, но чтоб в то же время мой дом мне давал хороший доход. Архитектор был — покойный Александр Иванович Таманян, а дом — это знаменитый тогда в Москве дом Щербатова на Новинском бульваре. Рассказ, как строился дом, я слышала от самого Таманяна:

«Задача была такая: соединить уходящую эпоху усадьбы с главным требованием современного доходного дома, то есть с многоквартирностью. И я себе порядком поломал над ней голову, а когда построил, то увидел, что из соединения этих двух практических задач у меня вырос особый стиль дома, определивший и его центральный фасад, и формы верхнего этажа, и формы его обоих боковых корпусов».

Многомиллионный заказчик, советский народ дает нашей архитектуре задачу, гораздо более увлекательную, бесконечно более идейную, но такую же ясную, практическую и жизненную: соединить требования, предъявляемые к квартире отдельной семьей, с начатками обобществленного быта, уже пустившими корни в нашем характере и в наших привычках. Это не фантастическая, а глубоко насущная и деловая задача. Она открывает перед архитекторами, желающими поломать себе голову, неограниченные творческие возможности и в то же время ясный, конкретный исторический путь к созданию стиля. Я не специалист, но когда я сама себе представляю эту задачу нашего жилищного строительства — дать уютную квартиру, и

в то же время дать чудесные, располагающие, воспитывающие, притягивающие к себе помещения обобществленных секторов жилого дома, то даже и я, профан в этом деле, тотчас начинаю мыслить конкретно, элементами архитектуры,— представляю себе мансарду, которая так хороша на Западе, а у нас почти не разрабатывается, застекленные крыши, полуподвалы в изразцах и блеске, как подземелья метро,— словом, начинаю выкраивать и комбинировать пространства, а они влекут за собой карнизы, наугольники, купольные перекрытия. И я представляю себе, как радостно будет жить советскому человеку в таком доме и как в наших писательских книгах целостный образ этого нового человека получит, наконец, свою материальную характеристику не в утопическом, не в выдуманном, а в настоящем, достойном его жилище.

Мы — живые люди с наследственностью, старыми привычками, воспитанием, а не ходячие святоши, в нас новое борется со старым, и наша новая душа тянется вверх, в рост, хочет, чтоб ее воспитали, укрепили в быту, а не тащили назад. Когда представишь себе вот такого живого человека, вспомнишь путь, который он прошел, невольно хочешь крикнуть архитекторам: дайте нам такое жилье, чтоб мы сумели жить подлинно социалистически!

1937

К РЕКОНСТРУКЦИИ МОСКВЫ

(Несколько мыслей)

В 1939 году депутатам Моссовета было поручено «выявить в Москве подвалы, годные для хранения овощей». Город был поделен на клетки, каждый депутат получил свою улицу с переулками и двинулся в обход. Необычный обход — как бы по изнанке города. Депутат заходил во дворы и подворотни, разыскивал дворницкие, обследовал задворки и застенья. И перед ним открывалось нечто невероятное: в центре столицы, на самых красивых и нарядных, гладко подметенных, выскобленных, блестящих улицах,— стоило лишь нырнуть в подворотню,— оказывалась глухая провинция. Покосившиеся дощатые дровяные сарайчики с огромными замчищами; подвалы, заполненные строительным мусором и не очищавшиеся десятки лет; грязные углы с кучами битой тары; помойные лужи, не просыхающие в мороз; квартирки без канализации, без удобств, с отхожим местом во дворе; наружные деревянные лестницы в эти квартиры с такими страшными ступенями, что жутко себе представить, как человек карабкается по ним в гололедицу. И, наконец, котельные с темными, испачканными углем пространствами, где играют (за неимением площадки) малые ребята, шипят примусы чьих-то хозяйств, орут коты, стоит вечный электрический полумрак. В довершение всего — тошно-сладкий запах лука, обволакивающий двор откуда-то снизу. Оказывается — яма, прикрытая досками; сюда летом ссыпали лук, и он, за полной негодностью ямы, «ма-

ненько возьми да и произрасти»,— как сугубо деликатно выражается дворник.

Все это — не фантазия. В этих трущобах я блуждала сама, подала о них отчет секретарю Моссовета, и находятся они на Арбате.

Лестница, ходить по которой — мука и риск, может быть в два счета исправлена, но не исправляется. Сотни людей десятки раз в день ходят по ней, затрачивая много мускульной и нервной энергии. В прошлом году москвичи, чтобы пройти с улицы Горького на проезд МХАТ, должны были всю зиму переваливать через горные кряжи мусора, зыбкие «овринги», наброшенные над ямами, тучи известковой пыли, хотя гроши стоило бы с самого начала огородить проход.

Пусть эти маленькие факты и не типичны для всей столицы [1], но они еще попадаются, и в них есть нечто общее и с теми большими архитектурными спорами, какие ведутся у нас по вопросам реконструкции Москвы, и с некоторыми организационными мероприятиями Мосгорисполкома. Роднит их неуважение к тылу, недостаточное понимание роли тыла, в своем роде «фасадное» отношение к делу, очень вредное всюду, особенно в архитектуре. Возьмите комплекты наших архитектурных газет и журналов, прислушайтесь к разговорам архитекторов — вас, наверное, поразит одно словечко. Ни о чем, кажется, сейчас не говорят так часто, как о стене в архитектуре. «Проблема стены»! «Он дал разрешение стены», «Запроектирована стена мастерски»... и т. д. и т. п.,—дискутируется философия стены, как какого-то изолированного строительного элемента,— словно архитектура потеряла чувство объема, здание перестало восприниматься как целостность, а большие городские ансамбли слагаются вовсе не из законченных объемов, входящих в городской пейзаж всеми своими сторонами и своею массой, а лишь каким-то излюбленным фотографическим профилем в определенном пролете площади, какими-то стоячими поверхностями. Пейзаж города, его группы,— понимается как проблематика стенных профилей, дом воспринимается как фасад, а фа-

---

[1] Сейчас, в 1957 г., они отошли в далекое прошлое.

сад — как отделка стены,— я пишу грубо, но не преувеличиваю.

Этот «фасадный» уклон архитектурных споров сочетается с необдуманной практикой Моссовета, применяемой им при выселении москвичей из реконструируемых домов и кварталов. Живая Москва, люди, которые жили и будут жить в домах, то есть будут снова застраивать Москву пригородную или загородную,— эта живая Москва сдвигается со старого места, часто без всякой компенсации новой жилплощадью, но с компенсацией денежной и правом застройки подмосковных площадей [1]. И тут начинается дешевая, хаотическая, архитектурно никак и ни с чем не увязанная застройка подмосковных местностей, под самым, что называется, носом у величайшей столицы мира. Представьте на минуту подъезд к ней, к новой, к реконструированной,— через километры бесстильных жилищ, кустарное сборище домишек,— не кажется ли это повторением того же заднего двора, некрасивым, некультурным, неуважительным отношением к задворкам, к изнанке, к тылу, отсутствием опять же объемного, целостного чувства Москвы как реконструируемого города?

Европа и Америка уже давно застраивают свои пригороды по принципу вилл, иногда маленьких, в садах, в зелени, с широкими, отлично вентилируемыми проспектами, с учетом топографических и климатических условий места. Задолго до начала города, при подъезде к нему, видишь эти красивые новые кварталы, маскирующие нищету и безработицу миллионов его обитателей. Неужели же к Москве, первой столице трудящихся, где нет ни безработицы, ни нищеты, надо будет подъезжать через пень-колоду домишек выселенцев-застройщиков? Неужели строительные организации не понимают, что предместья Москвы — это та же Москва?

Есть и еще одно обстоятельство, всегда и всюду учитываемое при большом строительстве, а в реконструкции Москвы играющее очень большую роль. В столице

[1] В настоящее время хаотические застройки Подмосковья запрещены.

живут и работают миллионы людей, рождаются и растут миллионы детей, учатся миллионы юношей и девушек. Мы ставим сейчас большие задачи о продлении человеческой жизни, задумываемся о достижении долголетия,— жить до ста и больше лет. Но чтобы действительно жить долго, наши жилища должны не укорачивать нашу жизнь, а всеми силами хранить и беречь ее.

Место человеческого жилища, понимаемое как дом, как город, как территория, где расположен город, есть один из главнейших компонентов в разрешении задачи долголетия. И главное, о чем нужно задумываться, когда имеешь в виду большие строительные комплексы,— это климат города. Каждое большое скопление человеческих жилищ влияет на выработку своего, «местного» климата, улучшающего или ухудшающего природный.

Москва — один из самых здоровых городов в мире. Она хорошо расположена на холмах, у нее отличная вода, ее зима крепче и суше, чем в Ленинграде, ее лето не малярийно, вокруг нее нет застойных, гнилых мест. Но сейчас мы переживаем временные изменения в привычном для нас московском климате. Прежде всего, мы поколебали его континентальность, подведя к Москве большую водную массу — «Московское море». Затем, по необходимости, мы сняли очень значительные зеленые насаждения Москвы, что хотя и должно было вызвать известное равновесие по отношению к излишнему притоку влаги, но в то же время резко убавило кислород в воздухе. Одновременно мы увеличили — в несравненно большей степени, чем в прошлые годы,— московский автотранспорт. Это значит — тысячи и десятки тысяч машин выдыхают в московские улицы тяжелый запах бензина. Все это необходимо учесть, чтобы поставить вопрос об очищении воздуха Москвы как одну из важнейших задач, связанных с ее реконструкцией. Красавица Москва должна стать городом чистого, легкого, здорового дыхания, и в этом до некоторой степени должны ей помочь архитекторы. Как и чем?

Прежде всего не танцеванием от «стены» своих архитектурных проектов. «Фасадное», стенное чувство стиля обычно лишает архитектора острого чутья простран-

ства. А ведь жизнь гигроскопична. Все живое дышит, дышит земля, дышат камни, а не только люди и деревья; и пространство — это условие дыхания — вводит в архитектурный пейзаж необходимейшую стихию воздуха. Дома должны обвеваться воздухом, купаться в нем, дворы — вентилироваться, лестницы — вдыхать и выдыхать, комнаты — проветриваться без сквозняков. Это как будто наивное требование ставит перед архитекторами на пересмотр ряд вопросов, например о второй (так называемой черной) лестнице, о лучшей изоляции вытяжных труб, о пересмотре пространственных норм при планировке дворов и служб, об уничтожении площадок для стоянки авто перед жилыми домами. Но самое главное и важное — это вопрос о быстрейшем озеленении Москвы. Сюда надо привлечь лучших мастеров городского благоустройства, не мешкая с этим делом, борясь за каждый кубометр живительного воздуха с не меньшей энергией, чем за метр жилплощади. Садовник должен стать лучшим другом архитектора в работе по реконструкции Москвы. Пройдите сейчас по Москве: даже там, где есть полоска земли, она заброшена. Кафе гостиницы «Метрополь» окружено барьером сухой земли с прошлогодним сухостоем, земля на бульварах обработана далеко не везде, между тем уже давно все эти клочки могли бы быть усажены цветами или декоративной зеленью.

Тридцать лет назад, бродя по Мюнхену, я была поражена,— какое огромное значение имеют цветы в создании архитектурного стиля, какую инициативу дают они архитектору при выработке деталей. Мюнхен построен очень просто, почти однотипно — жилые дома сороковых годов. Но в этих простых домах чудесно разработаны наружные подоконные карнизы, и буквально на каждом из них — узкие полосы цветов. Эти карнизы с живыми цветами, подчеркивая и углубляя окно, стали подлинным элементом архитектурного стиля, подобно тому как в Париже, например, стал им остроумный изгиб крыш над жилыми чердаками. Здесь мы подходим уже к чисто архитектурному моменту. Мне кажется, главная беда наших новых построек в Москве в том, что архитекторы ищут стиль и проектируют мотивы не из

жизненной цели и смысла самой постройки, а как-то снаружи, применяя и комбинируя то, что они «вообще» вычитали, выучили, усвоили. Получается разрыв между планом и обликом здания, строительные факторы плана перестают «играть» и полностью служить для решения внешней формы здания. Нельзя также не заметить, что, сокращая в погоне за удовлетворением жилищами как можно большего числа людей, кубатуру и высоту комнат,— ссылаясь при этом на опыт Европы («Живут же люди»),— наши строители могут принести неисчислимый вред советскому человеку. Они забывают, что на Западе отличная внутренняя вентиляция здания и более мягкий климат, позволяющий открывать окна,— компенсируют свежим воздухом уменьшение кубатуры.

В газетах хвалили реконструкцию улицы Горького. Мне лично она не нравится. Этот сухой блок домов архитектора Мордвинова с их донельзя аляповатыми фасадами, не связанными с фундаментом, неоправданными, просто неприятен для глаза, особенно рядом с классической стройностью и строгостью здания Совнаркома. Скоростное строительство могло бы в самой своей технике найти принципы внешней простоты и изящества, а не наводить крендельки на фасады, думая, что это «придает стиль». Вообще разрешение планировки типового дома внутри — с хорошо найденными пропорциями самого здания — на три четверти определит реконструкцию, обеспечив простоту и изящество жилых зданий. А ведь это гораздо важнее, чем дворцы и разделка фасадов под дворцовую нарядность. И еще раз: не забывайте о свежем воздухе! Дайте домам дышать! Обдумайте хорошую вентиляцию!

Очень важно, чтобы в строительных организациях Мосгорисполкома сидели люди со вкусом, чтобы наши архитекторы в своем деле чувствовали себя по-хозяйски, могли защитить и провести в жизнь постройку тщательно, без строительной халтуры. И было бы хорошо, если бы в строительстве жилых домов имел голос их обитатель — москвич, предъявляя почаще свои жизненные требования и замечания, с убеждением, что они будут учтены.

1940

РАЗГОВОР ПО ДУШАМ

(По второму съезду советских архитекторов)

Если меня спросят, что я считаю самым опасным в нашем строительстве, я отвечу: стремление превращать всякую правильную мысль, всякое разумное указание в их прямую противоположность, доводя их до крайности, до абсурда.

С десяток лет наши архитектурно-планировочные организации доводили и довели до абсурда естественную нашу любовь к архитектурной классике. Сейчас, когда они зашли в тупик, когда партией, народом им указано на это, нашей архитектуре грозит, на мой взгляд, другая опасность: не устремятся ли те же самые беспринципные в архитектуре люди в противоположную крайность и не начнут ли покрывать нашу страну домами-ящиками, выстроенными «тютелька в тютельку», на один образец, безобразными, как смертный грех.

Совершенно так же, как раньше, воздвигая ненужные башни и лепя крендельки на фасадах, они ложно понимали классику, так сейчас, ринувшись к домам-ящикам, они могут совершенно ложно и неверно понять «типовое» и «стандарт».

И вот мне кажется, разговор о том, что такое «типовое жилищное строительство» и «стандартные жилые дома», и должен быть одним из главных на съезде. От решения этого вопроса зависит отнюдь не только внеш-

ний облик наших человеческих поселений. Не только создание «стиля социализма», о котором вкривь и вкось, но совершенно «с потолка» рассуждали многие из нас десятки лет. С решением этого вопроса связаны основные, животрепещущие, внутренние проблемы нашего человеческого бытия — вопросы школы и школьной дисциплины, семьи и крепости семейных устоев, детей и здоровья детей, работы и правильного режима работы.

Пора, наконец, понять, что архитектура родится не «фасадом вперед» — такое рождение так же ненормально, как рождение младенца ногами вперед. Архитектурная форма лишь тогда прекрасна и несет в себе элементы стиля эпохи, когда она органично возникает из внутренних закономерностей, то есть когда она подсказана и обусловлена требованиями, навыками, удобствами, потребностями человека.

Не знаю, какие существуют представления у наших строительных организаций о потребностях советского человека в отношении жилья. Многие ютятся в коммуналках, годами ждут отдельной квартиры, и это воспитало естественную нетребовательность: дайте хоть какую-нибудь, лишь бы отдельную и поскорей!

Но есть обязательные вещи, есть вещи, без которых мы не смеем говорить о советской культуре. Это, во-первых,— воздух. Нет здоровья без достаточного объема воздуха для дыханья. А у нас часто это не учитывается. В Москве на Арбате в ряде домов нет форточек — видите ли, их запрещено было делать. Кем, как, почему?! И до сих пор многие не имеют возможности зимой проветривать комнаты иначе, как открывая все окно. Не говоря уже о том, что Москва — не Италия, надо сказать, что и окна у нас — не чудо техники. От частых открываний и закрываний зимой в них набивается и тает снег, рамы разбухают, образуются щели.

Значение воздуха и света игнорируется часто и тем, что окна оказываются под чужими балконами или в глубоких нишах — и в них едва проникает день. Кухни в огромном большинстве случаев планируются у нас на солнечную сторону, а спальни — на север. В санитарных узлах, в кухнях отсутствует вентиляция. Зато

запахи из соседних квартир и особенно из магазинов, когда квартиры расположены над ними, проникают в комнаты невозбранно.

Иной раз курьезные высказывания наших строителей, побывавших за рубежом, открывают нам, насколько проблема воздуха недоучитывается и недопонимается ими. Например, летом этого года ездила в Англию по вопросам жилищного строительства специальная делегация. Один из ее членов, Н. Н. Смирнов, поместил 17 сентября в «Вечерней Москве» статью о своих впечатлениях — в целом интересную и нужную. Однако, говоря о новых английских квартирах, Н. Н. Смирнов пишет: «Высота комнат всего 250—260 сантиметров. Но благодаря тому, что мебель изготовляется тоже невысокая, низкие потолки не заметны».

Вообразите себе на минуту, что советские архитекторы ухватятся за эти строки: ага, запланируем невысокую мебель, благо она вообще в моде,— и дело в шляпе! Дадим два с половиной метра высоты, низкий потолок будет незаметен, а мы сэкономим кубатуру! Конечно, трудно представить себе архитектора, который стал бы так рассуждать. Но ведь член специальной делегации, изучавшей жилищное строительство в Англии, написал же фразу, где вопрос о низком и высоком потолке сводится к «заметному» и «незаметному», как будто высота комнаты обусловливается лишь зрительным впечатлением.

Между тем в Англии низкий потолок не страшен вовсе не потому, что мебель невысокая, а потому, что англичане любят свой обязательный камин не только за мгновенно даваемую теплоту, но и за непрерывный приток свежего воздуха, непрерывную циркуляцию значительных воздушных масс между комнатой и воздушным пространством над домом. Но у нас два с половиной метра высоты в жилье означали бы постоянную нехватку кислорода для дыханья, и никакая низкая мебель тут дела не исправит.

Итак, первое обязательное условие — воздух и свет.

Второе — вода. У нас в Москве есть дома, где вода в пятые и шестые этажи подается с перебоями. А так как летом управдомы имеют привычку запирать лифты

«на ремонт» — иной раз на месяц,— то картина получается далеко не столичная.

Третье условие — тепло. Всегда ли у нас правильно течет тепло по комнатам? Как мне кажется (на основании многих знакомых мне квартир), у нас радиаторы ставятся в зависимости от величины комнаты. Самая маленькая комната в квартире — обычно ванная. И самый маленький радиатор ставится, естественно, в ней. При этом забывается, что для ванной нужно повышенное тепло и что, несмотря на маленькую кубатуру ванной комнаты, маленький радиатор никогда не нагревает ее достаточно. Нужно обдуманно решить вопрос с вентиляцией и увеличением радиаторов в ванной, исходя не из ее размеров, а из ее назначения.

Далее. Если в квартирах нет возможности планировать специальную детскую комнату (а хорошая «киндерштубе», как говорят немцы, обязательна для воспитания здоровой нервной системы у ребят), то надо планировать общую спальню так, чтоб была возможность отвести в ней детский уголок.

Очень важно, наконец, решить дешево, но солидно вопрос о звукопроводности, потому что для работников умственного труда это вопрос важнейший, а для каждого члена семьи — вопрос здоровья и нервов. Стены не должны проводить звуков, как не должны проводить и запахов.

Перечитывая написанное, я невольно подумала: какие скромные, минимальные пожелания! Но эти скромные пожелания относятся к разряду о с н о в н ы х, и осуществление их требует очень серьезных и больших подготовительных работ, хорошее, качественное исполнение которых и является показателем высокой строительной культуры в стране. Правильное решение их,— как и глубокое, обдуманное, перспективное решение вопросов планировки,— само собой приведет к нахождению не только наиболее экономичных, но и наиболее стильных, не казенных типовых проектов.

И сейчас я вернусь к тому, с чего начала,— к типовым жилым домам. Указывая на огромное значение типовых проектов для удешевления, облегчения и ускорения строительства жилых домов, наше правительство

нигде в своем решении не говорит о том, чтоб эти «проекты» привели к созданию домов однообразных и безобразных.

Мне могут возразить: а разве стандарт, разве блочная постройка могут не быть однообразными?

Могут!

Не буду углубляться в прошлое, вспоминать чудесные дешевые городки, хотя бы под Дрезденом, где довелось мне быть еще до революции и любоваться множеством разнообразных зданий из одних и тех же строительных единиц и по стандартным проектам (Геллерау); не буду приводить в пример детей, складывающих из игрушечных «блоков»-кубиков неисчерпаемое разнообразие домиков.

Обращусь к сравнительно недавнему воспоминанию. Пятнадцать лет назад мне довелось ехать из Львова в Трускавец. На станции Стрый была пересадка, ждать поезда пришлось часа три-четыре. Что было делать? Я отправилась смотреть город Стрый и весь его обошла менее чем в час.

Город состоял тогда из нескольких улиц, пересекавшихся под прямым углом. По главной улице я прошла несколько раз и до сих пор помню всю свежесть и остроту полученного мною впечатления. Она была застроена одинаковыми небольшими домами типа особнячков — одинаковыми условно. Чувствовалось, что на строительство их пошел один и тот же материал. Размер и кубатура домов совпадали, они занимали одинаковое пространство, и садики в них были одинаковые. И все же этот ряд одинаковых по величине и методу постройки домов поражал и останавливал глаз своим разнообразием — тонким и художественным, как хороший букет полевых цветов.

Я не могла отвести от них глаз. Я искала и запоминала разнообразие, стараясь установить, в чем его принцип. Попытаюсь сейчас, спустя много лет, передать читателю то, что запомнилось мне. Возьмем кубики, блоки. Их можно расположить самым разным образом, если это не геометрические квадраты, а, скажем, вытянутые прямоугольники: на широкий конец, на узкий конец, по диагонали, по прямой, чуть отступя друг от друга, чуть

наступая друг на друга и т. д. Окна могут получиться от разной кладки узкими и высокими, низенькими и широкими.

Домики Стрыя, типа коттеджей, были по большей части в два или, точнее, в полтора этажа — с мезонином. По-разному выходили они на улицу и в сад, разные были у них решения балконов, верхних этажей, окон. Разная была окраска. Но эта окраска домов — розовая, желтоватая, тускло-зеленая, голубая — расцвечивалась белыми или темными линиями (под тон общей окраски) вдоль ребер плит, образовавших стену.

Может быть, красивые линии и полосы красок отмечали не строительные элементы (ребра, линии сопряжения камней), а были произвольны, но они создавали такое впечатление, как плетенье у корзиночек. Верхнее окно под крышей, то широкое прямоугольное, то узкое как готическая стрелка, тоже воспринималось как часть стиля.

И вместе с этими линиями, с чудесной и чистой окраской, огромную роль в получавшейся красоте и изяществе играли оконные занавески. Они были из самого простого материала (кустарная холстинка), но словно сделаны на заказ под цвет дому — розовые с белыми полосками, голубые и белые в квадратах, зеленые в мелких белых и темно-зеленых полосках.

Если б вам дали выбрать из этих домиков один по вкусу, вы, наверное, не смогли бы выбрать, потому что жадно захотели бы их все. И еще потому, что красота одного возникла от соседства и отличия другого — как один полевой цветок выигрывает от соседства с другим.

Это и есть возникновение стиля. Потому что стиль есть нерасторжимое единство общего, получившегося от сложения разнообразных частностей, нуждающихся друг в друге и подтверждающих бытие друг друга.

Я нашла старика в высокой шляпе, работавшего в саду одного из этих домиков, и разговорилась с ним. Первый вопрос мой был, каюсь, неприличный и даже относимый к «родимым пятнам капитализма». Я спросила: «Сколько стоит такой домик?». Он, видимо, вообразил, что я намекаю на дешевку таких построек, и

ответил не очень любезно: «Капиталов не имели, когда строили! Каждый строит себе по карману».

Это оказалось дешевым строительством — по одному и тому же стандартному проекту.

Стандартный проект и дешевизна — при таком разнообразии решений каждого отдельного домика! И, видно, все то, что создавало разнообразие, стоило гроши и считалось необходимым в постройке.

Так вот, типовой стандарт — не обязательно собачий ящик, граждане советские строители! Точно так же, как башни, крендельки и колонны, не несущие никакой работы, огромные холлы и коридоры — не обязательно классика, вернее,— обязательно н е классика!

И, наконец, последнее, о чем мне хочется поговорить, это — о зелени. Тот же Н. Н. Смирнов в уже цитированной мной статье рассказывает, как в новом пригороде Лондона размещаются дома — не общей кучей, а горстями между обильной зеленью лесов и рощиц. Группа домиков — и лесная поляна, роща; за нею — опять группа домиков и лес.

Представим себе осуществленные у нас постройки новых городков под Москвой. Как красивы были окрестности Москвы лет пятьдесят назад! Бывало, выйдешь за городскую заставу, и густой аромат леса охватывает вас. И если бы мы строили будущую Москву, как англичане строят будущий Лондон, то на десятки километров вокруг, связанные прекрасными дорогами, среди лесов и полян раскинулись бы живописные подмосковные пригороды.

Но вот понадобилось строить городок в одной из лучших местностей под Москвой — возле станции «Отдых». Там, на золотистом песке, стоял сосновый бор — и вековой и его молодая поросль. Стройку начали с того, что начисто сняли весь этот лес и даже траву под ногами. Большой нарядный город вырос... на пустыре, где сейчас не увидишь ни поляны, ни леса, ни парка, ни сквера. Очень возможно, что в будущем здесь будут насаждать парк и даже траву сажать. Но целесообразно ли убивать живое богатство природы, а потом насаждать ее искусственно?

Я видела совсем недавно множество индустриальных центров в Чехословакии — они живут и дышат среди не тронутой ими природы, на берегах чистых и незапущенных, незадушенных рек. Да разве трава, деревья, цветы, птицы, вода мешают выпуску продукции? Мне думается, они оздоравливают людей и поднимают производительность их труда.

Говорить об озелененин на съезде — мало. Надо говорить о планировке и проектировании среди природы, на зелени, с уважением к матери-земле и к ее драгоценной красоте. «Снимать» целые зеленые массивы и скоблить траву, заливая землю, где не надо, асфальтом,— это остаток варварского неуважения к родине и к ее богатству, варварского самодурства и произвола, старой психологии — «чего моя нога хочет». И опять все сводится к культуре, которой недостает многим нашим работникам.

Но культура — не фасад. Ее не приобретешь сразу и поверхностно. И в строительстве, как во всем остальном, она начинается не с философского разговора и крахмальных воротничков, а с решения больших, основных вопросов человеческого благоустройства.

Ноябрь 1955

ПЯТАЯ СИМФОНИЯ ШОСТАКОВИЧА

Ничто так не повредило музыкальной культуре человечества, как старанье «околомузыкальных» людей примитивно разъяснять слушателю музыкальное произведение как рассказ, словесными образами и словесным сюжетом. И не потому это повредило, что словесные толкованья могут быть совершенно произвольны, неверны, неточны и проверить или доказать их невозможно. Главная беда тут в другом: когда слушатель приучается следить за музыкой по переводу ее на словесный язык, то есть непрерывно ассоциировать ее с указанными в программе всяческими перипетиями «любви артиста», «утвержденья личности в социальной среде», «острова мертвых» и прочим тому подобным,— он тем самым теряет возможность слушать музыку в ее собственном, музыкальном речении, следовать за развитием ее собственного, музыкального языка, иначе сказать, он не вырабатывает настоящего понимания музыки.

А ведь музыка и есть этот особый язык; по примеру других, он имеет и свою грамматику, свой синтаксис, свои законы построения и связи. Люди изобрели нотопись, где этот язык пространственно записывается и его можно прочитать глазами. Грамотное чтение нот, с уменьем напеть их про себя, с правильным схватываньем ритма, должно было бы стать достоянием каждого человека, кончающего десятилетку.

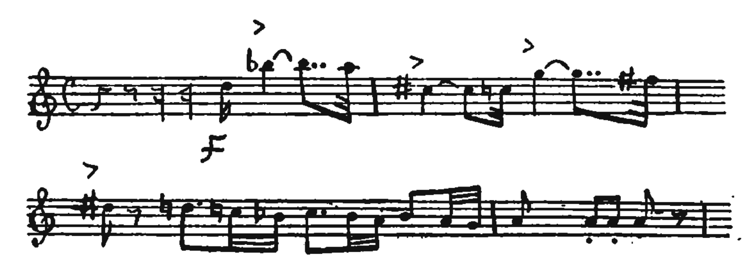
Вот отсюда, из пониманья собственного языка музыки, и воспитывается культура слуха. И если вы, сидя в концертном зале, умеете следить всем своим чувством и мыслью за развитием и построением великого мира музыки, если вы отдаетесь ее логике, слушаете только ее и понимаете дирижера, когда он как бы вычерчивает перед вами в пространстве этот воздвигаемый мир, и понимаете работу оркестра, как он трудится, связно и согласованно, во всем разнообразии средств, камень за камнем откладывая на этой постройке,— то вы тогда полностью получаете и все идейное и эмоциональное содержание, которое композитор действительно вложил в свое произведенье. И только тогда язык музыки вы можете более или менее приближенно перевести на язык идей.

Но никакие этикетки, объясненья, поощренья не заставят вас, грамотного человека, услышать в музыке «могучий индустриализм», если музыкальный язык произведения, исполняемого на концертной эстраде, убог и подражателен, беспомощен и криклив, если ваш слух страдает от этого языка, не может ухватить в нем ни целости, ни логики развития при всей высшей банальности его формы. Итак, у слушателя должен быть музыкальный критерий; и этот критерий дается только грамотностью, знаньем собственного языка музыки, опытом постоянного, многолетнего слушанья музыки, вырабатывающим вкус.

Представим себе теперь такого идеального советского рядового слушателя и поведем его на Пятую симфонию Шостаковича в исполнении оркестра Ленинградской филармонии, под управленьем Е. А. Мравинского. И я тоже буду «рассказывать» — всеми доступными мне средствами слова,— но рассказывать не о том, что услышал наш рядовой гражданин, а о том, как он слушал.

Гражданин — назовем его хоть Иваном Ивановичем — прошел по ярко освещенному залу Консерватории и сел на свое место. Он хорошо знает этот зал — чудную русскую читальню звука, не пышную и не очень большую, но созданную для своей цели, воспитывающую, «настраивающую», с серьезными, прекрасными

лицами больших музыкантов под ее плафоном, с блестящими раструбами органа у эстрадной стены. Вот и книга раскрыта, разместился и замер великолепный оркестр. Вот, не отвечая на аплодисменты, тонкий, высокий, чопорно-угловатый, прошел к пульту Мравинский. Вот он весь подобрался перед своим первым движеньем — и скрипки подхватили и повели начатую виолончелью и контрабасом широкую мелодическую волну:



Когда «вступили в разговор» духовые (флейта, потом гобой, кларнет, фагот) и мелодия стала расти и развиваться, Иван Иванович уже ощутил, с первого же внутреннего толчка, что это есть, что перед ним настоящее, большое симфоническое искусство, что от этого нельзя оторвать свой слух, и он будет идти за ним и слушать его до конца.

В музыкальном языке есть (как в языке каждого другого искусства, например в архитектуре и в поэзии) особое, замечательное свойство: настоящий талантливый мастер умеет дать на нем с первых же его слов (с первых тактов мелодии) ту часть контура, которая как бы взывает к целому, или такую сжатую тему, которая сразу же приносит с собой чувство целого или присутствие целого, хотя само по себе это целое и вовсе еще не сказано и его только предстоит воссоздать перед слушателем. Уменье дать слушателю целостное впечатление с первых же страниц партитуры есть основной и величайший признак музыканта. Надо сказать, что это уменье очень редко. Но школа воспитывает его и культивирует, когда она держит учащихся на классических образцах и, требуя постоянного повторения классиче-

ских вещей, дает ученику неоднократно переживать эту присущую им целостность.

Вот почему первое впечатление, которое формулирует про себя Иван Иванович, отдаваясь симфоническому потоку Шостаковича, звучит примерно так: «Да это совсем классично!» Иван Иванович прав: он читает своим грамотным ухом прекрасную музыкальную повесть, логичную, разработанную, цельную, говорящую языком музыкального мышленья по тем внутренним законам, по каким говорили старые мастера... Но нет, не тем, не совсем тем, тотчас же поправляет сам себя Иван Иванович. И тут из глубины сознания возникает другая формулировка. Он не специалист, ему трудно найти верные слова, он робеет и вслух боится высказаться, но чутьем он улавливает разницу в логике развития целого.

Композиторы классической школы развивали тему как бы путем разматыванья всего ее звукового потенциала, они ее модулировали, заставляли линейно повторяться то в одной, то в другой тональности; прогоняли сквозь строй секвенций; разлагали на части в вариациях, бесконечно арпеджировали, развивали, завивали, делали с ней все, что только может допустить синтаксис музыкального языка,— и эта развернутая, исчерпанная тема стремилась к конечному гармоническому разрешению, снятию себя, окончанию, точке.

Шостакович не делает со своей темой ничего подобного, он не устремляется в нее с головой, не разматывает ее, а излагает ее отдельными, не развиваемыми дальше мелодическими элементами, их разнообразием, их богатством. Если сравнить тут с работой живописца, вспомнить образ человека с кистью в руке: вглядывающегося в натуру, в полотно, отходящего на шаг, клонящего к плечу щеку, опять подступающего к картине, кладущего мазок, потом еще мазок, точку, бросок, и этими отдельными, как бы расчлененными штрихами медленно воссоздающего целое,— то можно по этой аналогии представить себе, как воздвигается мелодическими штрихами в ушах слушателя симфоническое целое Шостаковича. Мазки разные, но они соподчинены внутрен-

ней целостности. Фрагмент мелодии как будто не раскрыт, не исчерпан, обронен, и музыка идет дальше мимо него; но это неверно, он не теряется, он стал на свое место в построении целого, он штрихует это целое, и его нельзя вынуть оттуда, как нельзя вынуть кирпич из постройки.

Вот это второе впечатление — нового в логике развития формы — заставляет Ивана Ивановича воскликнуть про себя, добавляя к первой формулировке: «Да, классично, а в то же время ведь это совсем свежо, ново, принципиально ново, продолжает развитие музыки».

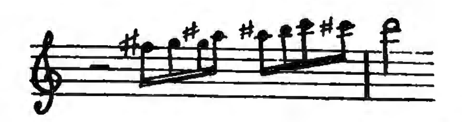
...И тут я опять сделаю отступленье.

Мы часто, говоря об искусстве, забываем, что искусство есть процесс, что оно непрерывно живет и развивается, клонится к упадку и восстанавливается, умирает и расцветает. И каждый живой и чувствующий, художественно грамотный человек, когда он воспринимает произведение искусства, где есть ростки нового, где делается шаг в будущее, где показывается, как надо расти в будущее,— он как бы по-новому входит всем своим чувствующим и мыслящим существом в волну истории, и он не может не признать ценности, нужности, истинности такого произведения. Вот где причина широкой популярности Пятой симфонии Шостаковича. Как же вы думаете, читатель, мог ли бы сделать это Шостакович, не будь он человеком новой, социалистической эры, не получи он свое душевное и умственное содержание от всего советского мира, от великого опыта наших лет, впитанного им с одиннадцатилетнего возраста (год рождения Шостаковича — 1906)? У нас есть своя, патриотическая гордость теми нашими гражданами, кто двигает свою специальность. Шостакович дает нам законное основание для такой патриотической гордости, потому что он двигает нашу советскую — а с нею и мировую — музыку.

Но мы оставили нашего Ивана Ивановича в своем кресле, подпершим голову рукою. Он уже дослушал первую часть и обратил внимание на рассыпавшуюся в ее конце тремя короткими горстями снизу вверх странную, одинокую стеклянную волну каких-то особо звенящих звуков, аккомпанируемую глухим рокотом арфы

и монотонными, замирающими гармониями скрипичных. В справочнике он прочел, что эта волна в конце первой части симфонии есть «изумительно найденный ход» особого музыкального инструмента, челесты (celesta). Если Иван Иванович захочет дома повторить для себя то необыкновенное очарование, каким прозвучал этот ход, и лучше понять, что же в нем изумительно найденного; если он развернет партитуру и пальцем наиграет это место на рояле, то вдруг увидит, что прежний звук не повторился, что это — совсем не то, и никакого очарования не получается.

Трижды:



Почему же пропало очарованье? Потому ли только, что не звучат в аккомпанементе виолончели и арфа? Тут мы подходим к новому опыту нашего Ивана Ивановича в музыке. Не всякая мелодия звучит хорошо на всяком инструменте. Искусство оркестровки и заключается в уменье чувствовать пределы выразительности каждого инструмента в оркестре и заставлять его говорить то и тогда, что и когда он может сказать до глубины души хорошо, по-свойски, а не только «вообще выигрышно», на общем фоне. Иначе говоря, чтоб вернуть очарованье приведенной выше фразы, надо, чтоб ее сказала нам именно челеста, и сказала после всей прослушанной первой части.

Шостакович — глубокий мастер оркестровки. Он знает и чувствует каждый инструмент, как собственный голос. Слушая Пятую симфонию Шостаковича, вы следите за разговором инструментов и за сменой их тембров, как за логическим моментом в развитии мыслей симфонии. И Мравинский поистине артистично подчеркивает эту глубокую особенность оркестровки Шостаковича, выводя из оркестра всей пластикой своего сдержанного жеста (к концу все более разгорающегося и как бы вырывающегося изнутри) тот или иной голос,

ту или иную вспышку мелодии, порученную, как соло, одному из инструментов. В Пятой симфонии очень своеобразный состав оркестра: большое разнообразие духовых и ударных, тимпаны, военные барабаны, триангодо, там-тамы, ксилофоны. Но шумами Шостакович не злоупотребляет, и его оркестр не шумит, а поет и разговаривает. Особенно хорошо это в третьей части симфонии (largo). Тут наш Иван Иванович с наслажденьем слушает дуэт скрипок, где одна говорит, а другая отвечает; слушает целый ряд соло, поднимающихся над оркестром: говорит в одиночку гобой, говорят кларнет, флейта, арфа. Если опять попробовать повторить на рояле все сказанное этими инструментами, оно потухнет: так слитно их «слово» с их тембром, словно рождено в недрах самого инструмента. До последнего взмаха дирижерской палочки Иван Иваиович сидит, не двигаясь, следуя за композитором, мысля его звучаньями, переходя от мелодической длинной первой части к короткой и крепкой второй (allegretto), к насыщенной драматизмом третьей и к обобщающему сильному концу четвертой. Вот только смущает его самый конец — это тридцать три такта упорного, однообразного ударения на одной ноте. «Долбежка, чересчур»,— бормочет про себя Иван Иванович, вспоминая, однако, что ему уже не нравятся и старые классические концы на оглушающей тонике. Конечно он тут не прав, но я беру его, рядового грамотного слушателя, таким, как он есть, со всей его честной внутренней реакцией на прослушанную музыку. Может быть, и даже наверное, он никому не расскажет о том, что пережил и передумал, боясь ошибиться или насмешить специалистов, но внутри себя он честен и, главное, заполнен впечатленьем. Вот он встает вместе со всем залом, закидывает голову, поднимает руки и громко, неистово аплодирует...

Что получил, что унес он с концерта? Музыка высветлила, подбодрила, укрепила его, согрела мозг творческой теплотой. Она дала остро пережить ценность жизни, подняла к вершинам самоощущенья, обогатила, научила новому.

Она организовала чувство и мысль. Она выпустила из своей «лаборатории восприятия», где слушатель провел меньше часа, как бы нового человека, с повышенным тонусом; человека, который увидел чужую гениальную «чистую работу» и сам будет строже в своем критерии, сам невольно и неизбежно потянется к чистоте работы в своем собственном деле. Общо? А мне кажется, конкретно. Настолько конкретно, что не хочется усложнять его многословием.

1940

КВИНТЕТ ШОСТАКОВИЧА

Вечером 23 ноября в Малом зале Консерватории состоялся один из концертов декады советской музыки. На нем были впервые исполнены три новых квартета — В. Ширинского, Шебалина и Мясковского и квинтет Шостаковича: четыре серьезных произведения, в труднейшей и глубокой камерной форме, четырех самых различных советских композиторов.

В. Ширинский принес в свое композиционное творчество глубокое знание камерного ансамбля и души струнного инструмента; технологически вещь его дала слушателям возможность лишний раз убедиться, как много может указать выразительного в своем инструменте так называемый «исполнитель», когда он начинает компонировать для инструмента, на котором играет, и для ансамбля, в котором играет.

Шебалин — творец изящный и несколько старомодный, в благородном смысле этого слова,— воскресил перед слушателями то особенное чувство художественной традиции, когда традиция понимается и воспроизводится в положительном смысле, когда она взывает к обереганию ее, к охранению ее,— нечто, подобное культу традиции в замечательных вагнеровских «Мейстерзингерах», в той сцене, где старые мастера учат молодых чтить и понимать художественный консерватизм старших.

Мясковский — один из культурнейших музыкантов старшего поколения. Начинал он серьезно и вдумчиво,

и москвичи помнят его не только как композитора, но и как глубокого критика и аналитика, в свое время блестяще защитившего, например, своеобразное творчество Н. К. Метнера от упреков в олимпийском холоде и бездушии. Шестой квартет, показанный им на концерте, отмечен лучшей стороной его дарования — неизменным присутствием музыкальной мысли и глубиной музыкальной культуры.

Представим теперь на минуту, что этими тремя произведениями ограничился бы концерт. Вынес ли бы слушатель с концерта все то, на что я указываю выше, то есть воспринял ли бы он каждого из упомянутых композиторов в его основном положительном значении для развития советской музыки, понял ли бы он во всей полноте его место в историческом процессе? Я уверена, что нет.

Но вслед за тремя первыми номерами слушателю был показан квинтет Шостаковича, произведение гениальное в полном смысле слова, то есть достигшее той обобщающей художественной силы, когда целая эпоха получает свое полное выражение: когда вещь,— как чаша, налитая до краев,— демонстрирует своею вобранностью, слитностью, цельностью исторические усилия множества людских энергий, говорит за всех. И, вместо того чтобы раздавить, умалить, уничтожить своей гениальностью все предыдущее, вместо одиночества большой горы «Эверест» музыки,— высокое совершенство квинтета Шостаковича, его неоспоримое превосходство р а з д в и н у л о м е с т о в суждении слушателя и для трех первых услышанных им раньше вещей, помогло слушателю понять положительный смысл и этих вещей, их неоспоримое место в историческом процессе.

Почему это так случилось? Как это могло случиться? Это случилось и это могло случиться потому, что гениальное произведение искусства всегда было и будет максимально человечно, а все человечное совершается в истории, в совокупности больших работ, на людях, с людьми,—и в самом себе отдает должное усилиям своего времени, честному труду своих современников. Великое произведение дает стиль эпохе, то есть выражает

в единстве множественный процесс, и поэтому в свете его яснее и виднее становится и работа меньших и даже малых современников, в свете его, как в очерке стройного здания,— каждый камень, каждый строительный элемент занимает свое место, открывает свой положительный, исторический смысл.

Когда превосходный Квартет имени Бетховена — Цыганов, Борисовский и двое Ширинских — с особенной торжественностью подняли смычки; когда Шостакович — совсем еще молодой человек, бледный, небольшого роста, с лицом, в котором сохранилось что-то детское, одержимость стихией музыки, типа Моцарта и Шопена,— когда он положил руки на клавиши и в полнейшей, абсолютной тишине рассыпались первые, побаховски четкие звуки прелюдии,— весь зал как бы наклонился вперед, чтоб слушать, впитывать, пить, получать, ничего, ни атома не упустить, не проронить, словно земля под благодатным дождем. Много я слышала и видела хорошего на своем веку, но трудно мне сейчас вспомнить, с чем сравнить пережитое в этот вечер. Сперва это было, как в кессоне,— давление очень большой, абсолютной красоты и правды искусства; потом — свое, личное, сдавленное стало выпрямляться, вставать, как налившийся колос. Чувство огромного наслаждения и благодарности было на всех лицах. Пожилой человек не замечал, как по щеке его текла слеза. О чем, над чем? Человеческие силы словно находили себя в этом большом потоке, каждый думал: «вот оно, недаром мы потрудились на своем веку», или: «вот так, вот так трудиться, к этому идти, этого искать»; энергия отвечала на ее эпохальное выражение, современник был благодарен полному, совершенному голосу современности и каждый испытывал то бескорыстное, светлое счастье, которое называется «общим», общественным... Знал ли композитор, чье дарование магически воплотило кусок истории, об этом большом действии своего квинтета? Знал ли Моцарт, когда садился за рояль, какими глыбами ворочают его крылатые, легкие пальцы?

Но мы знаем, и нам надо говорить об этом. Подлинное произведение искусства, воплотясь, сразу открывает

то, что мы именуем «историей искусства», то есть положительные усилия многих и многих современников. Оно встает перед человечеством своей вобранностью общих усилий и сразу выводит его на большую дорогу творчества.

И спасибо, спасибо за то, что оно есть, что оно бесспорно, что оно своей красотой и силой подтверждает правду каждого честного, серьезного, пусть и маленького, но творца на земле, что оно, гениальное достижение одного человека, говорит о существовании большого целого — о советской музыке.

1940

ТАЙНА ИСПОЛНЕНИЯ

Когда в сентябре 1948 года молоденькая армянка Гоар Гаспарян впервые вступила на землю своих предков, никто в Советской Армении не знал ее как певицу. Среди тысяч репатриантов и она была репатриантка, двадцатипятилетняя женщина, приехавшая вместе со своим мужем на родину. И первые ее шаги на родной земле отнюдь не были шагами профессионала; нужно было устроиться, «создать очаг». Муж поступил на работу и ходил на службу, она родила дочку, названную древнейшим армянским именем Седа. Быть может — я никогда не спрашивала об этом певицу,— вот в этом и заключалось для нее простое человеческое счастье, которое она от души хотела украсить своим личным даром: петь для семьи, для близких, для себя.

Но в советском обществе дарование не удержишь под спудом. Вокруг все работали, каждый отдавал, что мог, народу; женщины служили, как мужчины; впервые увидела Гоар Гаспарян новых, свободных женщин в стране социализма, занятых, как и их мужья и дети, получающих за работу столько же, сколько они, женщин на университетской кафедре, в будке паровоза, в одежде милиционера — всюду. А за Гоар Гаспарян были десять лет не только учебы у двух крупных итальянских вокалистов, у Элис Фельдман, технически поставившей ей голос, и у Винченцо Каро, первого дирижера в Неаполе, прошедшего с нею сложный репертуар, современ-

ный и классический; за певицей были 1300 концертов, данных ею с большим успехом в Каире, где она родилась и выросла.

В это время муж Гоар обратился в Комитет по делам искусств Армении с просьбой прослушать его жену, которая «выступала в Каире» И когда перед музыкантами Еревана впервые зазвенел чистый и свежий голос певицы из Египта, судьба ее сразу была решена. После первого же концерта в Филармонии слава Гоар Гаспарян, как новой замечательной вокалистки, облетела Закавказье, дошла до Москвы. Много раз сообщалась в печати и по радио и ее биография, но именно в части «египетской», как наиболее романтичной. Наш советский слушатель знает эту историю девочки, родители которой обеднели и не могли платить за ее уроки пения; и как девочка начала сама зарабатывать своим пением, чтоб оплатить уроки. Но, на наш взгляд, самая интересная часть биографии Гоар Гаспарян начинается на советской земле.

Искусство пения — сложная вещь. Скрипка поет в руках человека, но скрипки бывают разные, разных мастеров, хорошие, плохие, замечательные. И в самом гениальном исполнении это качество самой скрипки всегда будет ощутимо, как бы ни была она подвластна скрипачу. Инструмент человеческого пения — горло — ставится, обрабатывается, тренируется школой; и школа бывает ощутима в любом профессиональном исполнении, как бы непосредственно ни пел певец. Но, кроме инструмента и мастерства исполнения, есть еще третий компонент, всегда, в любом искусстве присутствующий,— сам человек, не мастер, не исполнитель, а человек,— с его характером, нравственной сущностью, вкусами, судьбой. Замечательный роман «Консуэло» Жорж Санд, знакомый советскому читателю и любимый им, с большой художественной силой показал эту долю участия характера человека в его профессиональном мастерстве: вокруг маленькой испаночки Консуэло были очень от природы одаренные певцы и певицы, с превосходным горлом, с прекрасной школой, но характеры у них были разные. Особенность этих характеров — честолюбие без высоких целей; тщеславие, связанное с коры-

столюбием; легкомыслие, стремящееся к легкодоступному,— по-своему отразилась на отношении певца сперва к школе, потом к профессии. Мы видим в книге целую галерею портретов вокалистов, у которых характер встает помехой таланту, сперва мешая использовать школу, потом роковым образом отражаясь на исполнении, которое становится все формальней, бездушней и несовершенней.

Самая замечательная часть биографии Гоар Гаспарян — это развитие лучших черт ее характера на советской земле. Школа у нее была уже в прошлом, отличная итальянская школа пения, с упором звука «на диафрагму», как учил когда-то в Московской консерватории итальянский профессор Джиральдони своих учеников; и эта школа была отлично пройдена и освоена Гоар Гаспарян. Самые виртуозные арии со всевозможными звуковыми украшениями без слов (фиоритурами, как говорят итальянцы) она исполняла легко и без напряжения; грациозно подходила к верхнему «ля» в третьей октаве и брала его без искажения тембра своего голоса; прекрасно передавала самые сложные и быстрые речитативы итальянских опер,— словом, владела всеми возможностями своего голоса с тою свободой, какую дает хорошая школа. Но в Армении она встретилась с тем, к чему в Египте совсем не относились и не могли относиться как к предмету изучения и мастерства,— она встретилась с концертным и театральным исполнением армянской национальной музыки, выросшей из народной армянской песни.

Конечно, Гоар Гаспарян пела армянские песни и в Каире, но то были «домашние», крылатые песни, как бывают залетные и перелетные птицы, не свивающие себе прочных гнезд в пути. Никто не смотрел на такие песни как на предмет науки и искусства. Вот почему в первое время строгие ценители музыки в Армении поговаривали: да, Гоар Гаспарян — прекрасная певица, но только для европейского репертуара; армянские песни она исполняет гораздо хуже, чем наши местные республиканские певицы.

Знала ли Гоар Гаспарян об этих разговорах, слышала ли их? С присущей ее натуре простой, почти детской

любознательностью и бесхитростностью она широчайшим образом, хотя без всякого шума и почти незаметно для окружающих, открыла себя, свое восприятие для нового мира, встретившего ее в Советской Армении. Родной язык, на котором она говорит с мужем и дочкой, армянский, стал связью ее с этим окружающим миром. Очень скоро не как посторонний, приезжий человек, а как хозяйка и мать Гоар Гаспарян освоила все новые для нее стороны жизни, отношения между людьми и вещами, общественные и бытовые, идеи, лежащие в их основе, встающие из книг, из музыки. Помню ее первое письмецо ко мне. Гоар Гаспарян писала о том, как хотелось бы ей, чтобы Комитет по делам искусств повез на декаду «Ануш», а не «Лакме», потому что ей очень хочется петь перед москвичами именно в армянской опере «Ануш». И видно было, что это пишет советский человек, словно и не три года, а всю свою жизнь проведший на советской земле.

Гоар Гаспарян стала петь в армянской государственной опере «Ануш», и так петь, что всякие разговоры о ее менее совершенном исполнении армянского репертуара навсегда прекратились. Чудесная, настоящая деревенская девушка из гениальной поэмы Туманяна, овеянная воздухом Лорийского нагорья, простая, любящая, трагическая, с типичными армянскими тембровыми интонациями в голосе, запела со сцены перед ереванцами, и они не могли не признать в ней подлинную Ануш. Далось ли это без всяких усилий и занятий? Думаю, что нет. Гоар Гаспарян со своей аккомпаниаторшей, прекрасной пианисткой Галиной Александровой, много и упорно работала все эти годы. Но главное все же было в характере, в той особой человечности, точнее сказать, женственности натуры Гоар Гаспарян, которая выражается в ее открытом, доверчивом, быстро и сердечно вспыхивающем интересе ко всему окружающему, в глубине жизни, которой она живет. Не через школу, а через сердце усвоила она и народную интонацию в армянской вокальной музыке.

Между тем как далекая, зовущая мечта — сквозь успехи, труды и дни молодой певицы — вставала все ярче, все заманчивей мысль об истоке того нового мира,

какой она видела вокруг,— о родине всего советского, о сердце, откуда зажглась и засияла новая правда для человечества,— мысль о Москве. Каждый репатриант, приезжающий в Армению, рано или поздно загорается этой мыслью. Я слышала от армян-коммунистов из Болгарии, работавших на одном из ереванских заводов, горячую фразу: «Вот перевыполним план, окончим свою пятилетку в три года и получим командировку в Москву!» Старый армянин из Ирана, уже не надеявшийся отъехать далеко от порога нового своего домика, сказал, кивнув на внука: «Этот побывает, увидит Москву!..» И Гоар Гаспарян стала мечтать о Москве.

В ее репертуаре было много арий на самых разных языках. Живя в Каире, она знала немножко арабский; в семье говорила по-армянски; с заезжими туристами — по-английски; пела по-французски и по-итальянски. Мы знаем, как часто не только отдельные певцы, но и целые коллективы, приезжая в Россию и прочно оседая, исполняли свой репертуар на иностранном языке; в памяти моего поколения французский «Михайловский» театр старого Петербурга. В эпоху Пушкина и позже существовала постоянная итальянская опера. Два-три словечка, произносимые с иностранным акцентом,— вот все, что можно было иногда услышать от этих артистов по-русски. Но Гоар Гаспарян почувствовала, что понять Москву и петь в Москве без знания русского языка гражданке великого Советского Союза никак нельзя. Она взялась за учебу по-серьезному, напряженно, упорно, стала переучивать весь свой репертуар и сейчас готовит по-русски не только арии Людмилы [1], Антониды [2], Шамаханской царицы [3], но и западную классику. Виолетту («Травиата») и Розину из «Севильского цирюльника» учит по-русски.

Натура, широко открытая для восприятия, сочетается в Гоар Гаспарян с необыкновенной щедростью самоотдачи. Трудно найти певицу, которая бы откликалась на просьбы слушателей с большей щедростью, нежели

---

[1] «Руслан и Людмила» Глинки.
[2] «Иван Сусанин» Глинки.
[3] «Золотой петушок» Римского-Корсакова.

она. Хочется иной раз сказать: «Да пожалейте же свое горло, будет, довольно!» А Гоар Гаспарян выходит и выходит на бис, легко, как птица, без малейшей профессиональной расчетливости поет и поет труднейшие арии, наслаждаясь при этом сама, потому что петь—для нее значит выражать себя, утверждать себя в жизни, жить...

Москва полюбила и оценила молодую замечательную певицу. Хорошо, когда мы чувствуем в мастере вместе с большим его мастерством простого и доброго человека. Это всегда тот ключ, которым определяется и разгадывается тайна исполнения.

1953

МОЦАРТ

Биографы любят утверждать, что прелестная природа Зальцбурга, родного города Моцарта, не отразилась на его творчестве. Мне кажется — это совсем неверно. Кому приходилось на пути в Тироль проезжать живописным ущельем Зальцаха и слышать, как гремит и звенит льдисто-зеленый Зальцах, неся свои воды в Инн; и видеть, как сдвигаются справа и слева от него горы, не похожие ни на швейцарские, ни на итальянские,— темно-зеленые, острые тирольские горы с их зверем и птицей, с их серебристыми бубенчиками на зеленых пастбищах,— тому не могут не прийти на память моцартовские мелодии из «Волшебной флейты». И совсем неверно утверждать, что Моцарт «не любил природы», «не совершал длинных прогулок за городом, как Бетховен»,— только потому, что Моцарт, дитя XVIII века, их не описывает и не упоминает в письмах. Мог ли не любить природы охотник? А Моцарт, житель тирольских предгорий, несомненно еще мальчиком ходил с отцом на охоту, иначе он не написал бы домой из Неаполя, четырнадцати лет от роду, «пусть мама не забудет отдать вычистить оба ружья» [1].

Есть и еще нечто в родном городе Моцарта, о чем следует помнить. За четверть века до рождения великого музыканта, из узеньких средневековых улиц Зальцбурга потянулись со своим скарбом добровольные изгнанники.

---

[1] Mozart's Briefe, Ludwig Nohl. Salzburg 1865. Письмо к сестре под номером 12 (в изд. Schiedermair'а № 16) от 19 мая 1770 г.

Свыше 30 000 немцев протестантской религии, не желая быть насильственно обращенными в католичество, ушло из зальцбургской области на север; и с ними, кстати сказать, ушла та немецкая девушка, судьба и характер которой вдохновили Гете в 1795 году на создание чудного образа зальцбургской беженки Доротеи в «Германе и Доротее». Зальцбургское епископство стало с тех пор оплотом реакционного католичества, и семья Моцартов считалась строго католической. Но было что-то в воздухе Зальцбурга... Нечто от свободного духа непокорившихся изгнанников, нечто независимое, светское, гражданственное было в Вольфганге Моцарте. Оно остро проявилось в его смелых стычках с архиепископом, непобедимо-резко встало во время окончательного с ним разрыва. И читая письма Моцарта, переживая его острые реакции на всякое насилие, всякую обиду его чести и достоинству, невольно представляешь себе этого великого зальцбуржца не смиренным католиком, а воинственным протестантом... Но начнем свой рассказ сначала.

27 января 1756 года в семье придворного музыканта Леопольда Моцарта родился седьмой ребенок, названный Иоганном Вольфгангом Готлибом (или латинизированно — Амадеем). Из семи детей выжило только двое — старшая, «Наннерль», и младший, «Воферль». Музыкальная девочка начала учиться пению и игре на клавесине. Брат, моложе ее на 5 лет, жадно слушал, не отходя от нее на уроках. Когда клавесин освобождался, он завладевал им, без конца подбирая созвучия крохотными ручонками. На четвертом году он играл на клавесине, в полчаса выучивая наизусть менуэт. На пятом году стал сочинять сам. В зальцбургском музее «Моцартеуме» хранится тетрадь с этими первыми композициями Моцарта; ее подарила музею русская великая княгиня Елена Павловна.

Леопольд Моцарт был хорошим музыкантом и первоклассным педагогом; он сразу почувствовал гениальную одаренность сына и стал серьезно с ним заниматься. Пятилетний Моцарт научился в совершенстве играть на скрипке и на органе; еще не зная нотописи, он диктовал свои сочинения отцу; овладев нотами, он сразу же сочи-

нил концерт для клавесина с оркестром. Неисполнимый по своим трудностям, этот концерт пятилетнего композитора был написан, однако, по всем правилам настоящей партитуры для целого оркестра. Портили его только чернильные кляксы.

С шестилетнего возраста начались путешествия маленького Вольфганга. Леопольд Моцарт не был отцом-предпринимателем, выколачивающим деньги из своего «вундеркинда». Представить его многолетние разъезды с обоими детьми как нечто коммерческое было бы совершенно неверно. Европа двести лет назад была и очень маленькой и необъятно большой. Маленькой — потому что «общество» ее состояло из немногочисленных лиц, знавших друг друга; необъятно большой, потому что переезды из страны в страну на лошадях отнимали множество времени. И все же чтобы образовать себя, найти правильную оценку своему дарованию, получить применение ему — нужно было выехать в широкий мир. Путешествия Вольфганга, прерываемые периодическими возвращениями домой, длились несколько лет. Они были и школой развития, и шлифовкой характера, и сказочным триумфом. Маленький Моцарт, непосредственный, живой и дружелюбный с людьми, делал невероятные вещи. Известный соратник энциклопедистов, философ Гримм пишет о нем из Парижа: «...Это феномен столь необычайный, что, глядя и слушая его, не веришь глазам и ушам своим. Он не только исполняет с безупречной чистотой отделки труднейшие пьесы своими ручонками ...но еще (и это всего невероятнее) и импровизирует целыми часами, повинуясь влечению своего гения, внушающего ему вереницы музыкальных идей, которые он развивает со вкусом, изяществом и поразительной легкостью. Самый опытный музыкант не может обладать более глубокими познаниями в гармонии и модуляциях, чем те, с помощью которых этот ребенок открывает новые пути, вполне согласованные, однако ж, со строгими правилами искусства» [1]. Это пишется о семилетнем ребенке!

---

[1] А. Д. Улыбышев, Новая биография Моцарта, т I, стр. 48. Москва, изд. П. Юргенсона, 1890

В Париже Моцарт играет в королевских дворцах, в Лондоне он становится, как феномен, предметом ученого академического исследования, в Голландии пишет концерт-симфонию в честь принца Оранского. Девяти лет он уже автор 12-ти напечатанных сонат, нескольких симфоний и итальянских арий. И эта профессиональная зрелость сочетается в нем с возмужаньем характера. В одно из своих возвращений в Зальцбург, когда Моцарты сделались предметом любопытства своих сограждан, один знатный дворянин решил снизойти до их посещенья, чтоб своими глазами увидеть десятилетнего «феномена». Однако обратиться к этому мальчугану из простого сословия на «вы» показалось ему невозможным; простое «ты» было бы чересчур грубым,— и вельможа прибегнул к тогдашней снисходительной форме полувежливого обращения: «Ну как мы попутешествовали? Много почестей заслужили мы?» — «Виноват, сударь ...но я не помню, чтобы мы путешествовали и давали концерты вместе с вами. Кроме Зальцбурга, я вас не видел» [1],— ответил десятилетний Моцарт, И так он умел отвечать всякий раз, когда задевалось чувство его достоинства.

Явление раннего развития Моцарта было настолько большим историческим событием, что оно врезывалось в память современников во всей его зримой пластике. Гете было 14 лет, когда он впервые увидел и услышал семилетнего Моцарта. Спустя 67 лет он как-то сказал Эккерману: «Я еще совершенно отчетливо помню маленького человечка в его парике и при шпаге» [2],— и этой короткой фразой Гете оставил нам в сущности зримый образ Моцарта-ребенка на эстраде.

Отношение к Моцарту, как к чудо-ребенку, продолжалось до его четырнадцатилетнего возраста. Двенадцати — он написал в Вене первую свою оперу; тринадцати — дирижировал торжественной мессой собственного сочинения и получил от Миланского театра заказ

---

[1] А. Д. Улыбышев, Новая биография Моцарта, т. I, стр. 56, Москва, изд. П. Юргенсона, 1890.

[2] Hans Ioachim Moser, Goethe und die Musik. Leipzig, 1949, стр. 13.

на новую оперу; четырнадцати поставил в Милане эту оперу — «Митридат»,— и в том, как ее приняли миланцы, прозвучало уже не только беспримерное удивление на «чудо», но и нечто профессиональное. На страницах «Миланской газеты» 2 января 1771 года появились, пожалуй, самые умные строки, которые были сказаны об особенностях Моцарта-творца:

«Молодой композитор, не имеющий еще 15 лет, и з у ч а е т п р е к р а с н о е с н а т у р ы и изображает его с редкой грацией и уменьем» [1].

Изучает прекрасное с натуры,— значит выходит из рамок традиций, не довольствуется подражаньем и перепевом,— но питает свой огромный мелодический дар живым изучением природы, всем очарованьем того, что естественно, жизненно, исполнено живой красоты,— то есть музыкой человеческих движений, переживаньями и потребностями человека своей эпохи, своего времени и прежде всего — передового, независимого, светлого, жизнеутверждающего мышления. Давая глубокое выражение этому в своем творчестве, Моцарт и глубоко зависел от своего слушателя. Он не мог ни сочинять, ни играть без адреса, только для себя. «Дайте мне самый лучший инструмент в Европе, но таких слушателей, которые ничего не хотят понять, ничего вместе со мной не переживают из того, что я играю,— и я потеряю всякое удовольствие к игре» [2],— писал он двадцати двух лет отцу из Парижа. Часто, сталкиваясь с подобными слушателями, он начинал издеваться над ними в звуках, импровизируя пустые, модные формы им на потребу, а потом шел в трактирчик, к простым, бесхитростным людям, благоговейно воспринимавшим его музыку, и часами играл перед ними, наслаждаясь дорогим ему общением в звуках с откликнувшимся человеческим сердцем.

Но «изучать прекрасное с натуры» значило для Моцарта не только внутренне быть с людьми. Его непосредственный дар наблюдения и общения был отшлифован

---

[1] Gazetta di Milano, от 2 января 1771 г. Приведено у А. Д. Улыбышева, т. I, стр. 75.

[2] Mozart's Briefe, т. II, стр. 276.

всем тем, что могло дать образование второй половины XVIII века. Надо ясно представить себе характер этого образования, чтоб в полной мере оценить значение его для творчества Моцарта. В те годы еще жива была традиция «латинской школы», и Моцарт отдал дань обязательной классической латыни (первое из дошедших до нас детских писем Моцарта заканчивается припиской по-латыни). Величайшей необходимостью для драматурга-музыканта было в ту эпоху знание многих европейских языков — итальянского и французского в особенности, поскольку оперный композитор работал с живыми певцами, приспособлял для них арии и должен был остро чувствовать возможности языков, на которых писалось либретто. И мы видим, как Моцарт с детства изучает итальянский, отлично знает французский, глубоко вникает в классический немецкий, хотя и переполняет шутливые страницы своих писем домой мешаниной из всех этих языков с неизменным австро-тирольским диалектом.

Но Моцарт не только пишет и говорит, он жадно и много читает. В Болонье, среди множества обязанностей, он внимательно читает знаменитый, революционный для своего времени, роман Фенелона «Телемак», бывший любимым чтением передовых людей эпохи. Получив в подарок от своей хозяйки сказки «Тысячи и одной ночи» на итальянском языке, он погружается в них и сообщает в письме, что их «очень весело читать»[1] День его насыщен и перенасыщен,— и все же он урывает время для чтения. Вот страничка его письма из Маннхейма, дающая представление о том, как живет и работает Моцарт двадцати одного года: «Раньше 8-ми мы не можем встать, потому что в нашей комнате (почти в уровень с землей) светлеет лишь с полдевятого. Быстро одеваюсь. С 10-ти сажусь компонировать до 12-ти или половины первого. Потом иду к Вендлингам (семейство маннхеймских музыкантов, у которых Моцарт столовался.—*М. Ш.)*. Там еще немножко пишу до полвторого, когда садимся за стол. В три часа я должен быть в Майнцском подворье (гостинице), чтоб пре-

---

[1] Mozart's Briefe, т. I, стр. 19, и О Телемаке, т. I, стр. 20.

подать одному голландскому офицеру урок генералбаса и галантности, за что, если не ошибаюсь, получаю 4 дуката за 12 уроков. В четыре — домой, чтоб обучать дочь хозяйки; начинаем мы не раньше полпятого, дожидаясь, когда зажгут лампу. В 6 часов — к Канабиху (директору Маннхеймской капеллы.— *М. Ш.*), где даю урок мадмуазель Розе. Там же остаюсь ужинать, потом беседуем, немножко играем. Но я всегда вынимаю из моего кармана книгу и погружаюсь в чтение, как это привык делать в Зальцбурге» [1]. Острое чувство языка в его музыкальном применении отличает работу Моцарта с либреттистами. Когда в одной из арий «Похищения из сераля» ему встретилась фраза «фуй, как скоро», он заменил слово «фуй» словом «но» и возмущенно написал отцу: «...О чем думают наши немецкие поэты? Если они выказывают полное незнание оперных условий, то хоть бы не заставляли говорить людей по-свински» [2].

Воспринимая окружающих через их манеру говорить и строить речь, Моцарт остро чувствует внешнюю пластику и характер встреченного человека. Часто в письмах несколькими фразами он дает необычайно живые портреты. Мальчиком он описывает, например, свою встречу с одним доминиканцем, слывущим в Болонье святым человеком, в святость которого он «не верит»: «я... имел честь кушать с этим святым, который здорово дул вино и напоследок — целый стакан крепкого, два здоровенных куска дыни, персики, груши, пять чашек кофе, полную тарелку гвоздичек, две полные тарелки молока с лимонами...» [3] И перед нами — чудовищный тип святого «постника», обладающего звериным аппетитом и пищеварением. А вот тонкий портрет Виланда от 1777 года, лучший из всех, когда-либо писанных с этого немецкого классика: «Он говорит немного натянуто, довольно детским голоском, постоянно поглядывая сквозь очки; некоторая ученая грубость сочетается временами с глупым снисхождением к собеседнику. Впрочем, меня

---

[1] Mozart's Briefe, т. I, стр. 115. Письмо № 86, от 20 декабря 1777 г.

[2] Приведено А. Д. Улыбышевым, т. I, стр. 130.

[3] Mozart's Briefe. Письмо сестре из Болоньи, № 20, от 21 августа 1770 г.

не удивляет, что он (как в Веймаре, так и повсюду) и здесь ведет себя подобным образом, потому что люди глядят ему в рот, как если б он свалился с неба. Порядком стесняются, не заговаривают, сидят тихо, внемля каждому его слову, что бы он ни сказал. Прямо жалко, до чего долго им приходится ждать,—ведь у него какой-то дефект речи, и как бы медленно он ни говорил, через каждые шесть слов он заикается. За всем тем это замечательный умница, каким мы все его знаем. Лицо пребезобразное, все в рябинах, довольно длинный нос. Ростом немножко выше, чем отец»[1].

Я останавливаюсь так подробно на словесных зарисовках Моцарта, потому что они сразу вводят во все приемы музыкальных характеристик гениального творца опер «Идоменей», «Похищение из сераля», «Свадьба Фигаро», «Дон-Жуан» и «Волшебная флейта». Кто бы и где ни писал о великом искусстве Моцарта, почти всегда упоминают о его даре музыкального изображения человеческих характеров в опере. Будет ли это турок Осмин в «Похищении из сераля», весь переданный в отрывисто-злобных звуках его слегка ориентализированных арий; или строгая, мрачная донна Анна с ее страстной жаждой отмщения за убийство отца («Дон-Жуан»); или сам бессмертный Дон-Жуан,— «гуляка праздный», в распутном образе которого Моцарт сумел передать и ужас предчувствия гибели и всю глубину безвыходности перед судьбой, которую человек носит сам в себе; или полные юмора и трезвости характеры простых людей из народа в «Свадьбе Фигаро»,— Моцарт умеет передать в музыке всего человека, в его жесте, говоре, выражении и судьбе. Спеть оперные образы Моцарта — значит увидеть их перед глазами. И больше того,— увидеть, вместе с их обликом, то легкое, как дыханье, но неизменно выдающее себя в музыке присутствие самого отношенья автора к создаваемому им образу. Вся пластическая сила музыки «Дон-Жуана», потрясающая слушателя своим совершенством, удваивается от этого авторского подтекста. Мы узнаем в ней Моцарта в окружении больших персонажей его авантюрного века.

[1] Mozart's Briefe. Письмо от 27 декабря 1777 г., № 87.

Легенда рассказывает о встрече его с Казановой, умным игроком и дипломатом, прославившим свои бесчисленные любовные похождения в знаменитых «Мемуарах». Моцарт знал и любил гениального чешского композитора Иозефа Мысливечека, человека больших и трагических страстей, прозванного итальянцами за прелестную музыку его опер «божественным богемцем» (Il divino Bohemo). И Моцарт мог подсмотреть в личности Казановы сквозь все его легкомыслие освежающую светскость, которая восстает против невежества и мракобесия клерикализма. Он мог почувствовать в трагической судьбе Мысливечека всеоправдывающую фаустовскую страсть вечной погони за призраком идеального. Он думал и не мог не думать о жизни и судьбе Мысливечека в целом, о характере и особенностях своей эпохи в целом,—и эта глубина целостного охвата жизни и делает его «Дон-Жуана» творением навеки бессмертным. Величайшие из современников понимали это. В глубокой старости, чувствуя все несовершенство музыки, писавшейся к его «Фаусту», Гете сказал Эккерману: «Моцарт должен был сочинить Фауста»[1]. Не «иллюстрировать» своей музыкой Фауста, не написать музыку к Фаусту, не положить Фауста на музыку, а именно сочинить, создать Фауста! И Гете сказал это не случайно. Творец «Дон-Жуана», сумевший дать глубокий образ блудного сына своего века,— был в силах гением музыки дать жизнь и образу вечного борца за будущее.

Последние годы короткой жизни Моцарта совпали с предгрозовыми годами наступавшей Великой французской революции. Он не дожил до того времени, когда революция встала во весь свой рост и французские народные массы казнили на плахе изменника-короля,— Моцарт умер 5 декабря 1791 года, спустя три месяца после того, как французский король присягнул на верность конституции Учредительного собрания. Но Моцарт пережил утро революции, празднование всей Англией взятия Бастилии, когда студенты Кембриджа брали это событие темой своих дипломных работ; он был свидете-

[1] Hans Ioachim Moser., Goethe und die Musik, 1945, стр. 49.

лем, как из самой Германии и из других стран навстречу французской революции неслись приветствия Канта, Гердера, Вордсворта, Витторио Альфиери, еще не отшатнувшихся от ее грозного развития. Отразилось ли это на творчестве Моцарта, зависевшего в куске хлеба для своей семьи и себя целиком от королей и знатных мира сего?

За 7 лет до смерти, в декабре 1784 года, Моцарт вступил в венское масонское общество — сперва в маленькую ложу «Благотворительность», а потом, когда она была слита с другими, в ложу «Единодушия» и «Увенчанной надежды». Музыковеды Германской Демократической Республики начали внимательно изучать сейчас направление работ венских масонов. Существующее и поныне в Вене масонское общество издало в 1932 году даже специальный труд обо всем, что относится к Моцарту в масонских архивах. Сам по себе факт участия Моцарта в масонских ложах не очень примечателен,— все сколько-нибудь значительные передовые люди состояли в них. Масонами были и Гете, и Гайдн, и Сальери. Но в то время, как, например, Гайдн числился только номинально, ничего для масонов не делал и на собрания их не ходил, Моцарт проявил себя, как нынче сказали бы, удивительным «активистом». Он бывал на масонских праздниках и собраниях, прошел ступени подмастерья и мастера, написал для своих лож несколько кантат, втянул за собою в масоны отца, с большой серьезностью отнесся к их гуманистическим проповедям. В ту пору масонская организация была еще молода, проникнута живыми стремлениями помочь человечеству. В основу идей масонства были положены многие мысли из духовного наследия великого чешского педагога-гуманиста, Яна Амоса Коменского. В венских ложах было немало чехов, вносивших в братство «вольных каменщиков» тайные мечты о возрождении родной культуры, об освобождении чешского народа. С некоторыми из них, например с графом Туном, с Патраном, Моцарт несомненно общался,— ведь чехи и Прага были в то время лучшей музыкальной аудиторией в мире.

Но и кое-что другое могло привлечь Моцарта к масонам. Он с детства любил математику, страстно любил

чтение, а у масонов имелась библиотека в 1900 томов, был свой физический кабинет, устраивались лекции, показывались опыты. Вторым гроссмейстером ложи «Единодушие» был большой ученый-минералог Игнатий Борн, учившийся в Праге, работавший как геолог в окрестностях Карловых Вар, вывезший оттуда и подаривший венским масонам коллекцию минералов. В 1780 году имя Борна прогремело на всю Европу: он облегчил тяжкий труд рабочих-горняков, предложив новый способ обогащения руд, так называемую «амальгамацию в бочках». Способ этот был принят, и масоны отметили в Вене победу Борна большим празднеством. Моцарт написал для этого праздника первую свою масонскую кантату «Радость каменщиков» на текст чеха-масона Патрана Для исследователей Моцарта эта кантата и ее судьба имеют немалое значение. Все, что могло помочь бедным людям, облегчить участь рабочего человека — было для Моцарта радостиым делом, которому он сочувствовал всей душой. По-видимому, и в словах и в музыке кантаты отразилось это высокое, бескорыстное чувство счастья за человека. Когда в августе 1791 года Моцарт в последний раз приехал в Прагу и посетил пражскую ложу «К правде и единству»,— навстречу славному гостю, любимцу пражан, неожиданно полились звуки его собственной кантаты «Радость каменщиков», в идеальном исполнении чешских музыкантов. Можно представить себе, как до глубины души потрясен был уже больной, измученный Моцарт собственной песней высокого и просветленного счастья, прозвучавшей для него как поддержка и призыв к мужеству! Третий раз протянула Прага руку помощи великому музыканту. Первый раз — восторженным приемом «Свадьбы Фигаро» после провала в Вене; второй раз — блестящей постановкой «Дон-Жуана»; и третий — когда на лице Моцарта уже легли смертные тени близкой кончины.

Игнаций Борн совмещал трезвость ученого с мистицизмом масонских мечтателей. Он напечатал в 1784 году в журнале масонов статью о мистериях у египтян, с упоминанием об Изиде и Озирисе. Не без влияния этой статьи создавалось либретто последней оперы Моцарта «Волшебная флейта», автором которой был тоже масон,

Шиканедер. Если читать, только читать глазами, это либретто (как, впрочем, и другие либретто опер XVIII века), можно в отчаяние прийти от всего того, что накручено там на удивленье театральной публики: и птицы, и звери, и волшебники, и царица ночи, и маг Сарастро (списанный, как говорили тогда, с Игнация Борна и означавший Зороастра),— и все это в хаотическом нагромождении, с едва различимыми в хаосе очертаниями сюжета. Но тот, кто умел быть прозрачным, как родничок, в немецких менуэтах; кто разворачивал целые миры мелодий в своих драматизированных серенадах; кто заставлял петь и петь каждый инструмент в оркестре, каждое действующее лицо в опере,— дотронулся до этого хаоса магическим жезлом своего гения. «Волшебная флейта», пожалуй, самая глубокая опера Моцарта, и это — опера философская. Все, чем жил дух Моцарта в последние годы жизни, вся система его тайных мыслей, его неотступных вопросов о цели жизни, его страстная попытка разрешить для себя, что же такое смерть, попытка принять ее как неизбежность, вместе со всею простой и мудрой природой,— все это вылилось морем звуков в «Волшебной флейте». Здесь уже нет обычных для него, остро индивидуальных характеристик,— вместо них большие типовые обобщения, борьба вечной тьмы ночи с вечным светом дня,— скрытого зла с откровением добра. И можно только догадываться, как через отвлеченные гуманистические аллегории масонов проникали в музыкальный мир Моцарта большие революционные идеи века — свобода, равенство, братство.

Музыку Моцарта, как и внутренний мир Моцарта, знают все еще недостаточно. Музыку его считают прозрачной и легкой, жизненный путь его — счастливым и беззаботным. Но жизнь Моцарта — это подвиг великого труда, а музыка — неисчерпаемый источник мелодий, из которого до сих пор и берут и будут брать музыканты всех стран и народов. За 35 лет жизни Моцарт создал свыше 600 произведений. Он писал их в ужасных условиях, постоянно давая уроки, которые изнуряли его и приводили в отчаяние, постоянно борясь с помехами, из которых пытался — как изо всех бед на свете—извлечь полезное для себя: «Над нами живет скрипач, под нами

тоже рядом за стеной — учитель пения, дающий уроки, а напротив — игрок на гобое. То-то весело заниматься композицией! Наводит на многие мысли...» [1]

Он умер как подвижник. Отекший от водянки, зная, что минуты его сочтены, Моцарт с трудом объяснял своему ученику, Зюсмайеру, как надо закончить недописанные им части «Реквиема», над которым он трудился перед смертью. Врач, пытаясь облегчить страшный жар его пылающего лба, кладет ему холодный компресс на голову и — вызывает мгновенный паралич. Моцарт уже не в силах издать звук. Но глаза его все еще обращены к ученику. Он складывает губы, словно подражая — как пишут исследователи — звуку литавр и указывая Зюсмайеру на нужное вступление инструмента...

Моцарт всю свою жизнь с великой гордостью приравнивал себя к беднякам. Издеваясь над знатью, нуждающейся в наследнике, чтоб передать ему титул и богатство, Моцарт писал отцу в 1778 году из Маннхейма: «Наше богатство умирает с нами вместе, потому что мы носим его в собственной голове. И его у нас не может отнять никто, разве что снимут нам голову,— но тогда нам вообще ничего не будет нужно» [2].

Когда, 5 декабря 1791 года, сердце Моцарта перестало биться, у вдовы его не оказалось денег, чтоб купить ему отдельное место на кладбище. И тот, кто всю жизнь стремился быть в сердечной близости со слушателем, с простым народом, с бедняками, к которым так гордо себя приравнивал,— был похоронен в общей могиле для бедняков. А музыка Моцарта стала светлой радостью всего человечества.

1956

---

[1] Mozart's Briefe. Письмо № 33 из Милана от 23 августа 1771 г.
[2] Mozart's Briefe. Письмо № 92 из Маннхейма от 7 февраля 1778 г.

ПИСЬМО СЪЕЗДУ СОВЕТСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Для каждого, кто любит музыку и нуждается в ней, как в воздухе, воде и хлебе,— съезд и все, что будет решаться на съезде, имеет, конечно, очень большое значение. Я следила по мере сил за предсъездовской дискуссией, и мне показалось, что о самом главном, требующем особого внимания именно сейчас, в наши 50-е годы,— было говорено меньше всего. Ставя вопросы творчества, почти все участники этой дискуссии понимали под творчеством композицию, создание музыки. Ставя вопросы обучения и выращивания молодых музыкантов,— почти все писали о выращивании и обучении молодых композиторов. Но если сорок лет назад, когда пробудились у нас огромные массы народа, стихийная тяга советских людей к творчеству выразилась в потребности самим создавать (книги, картины, музыку) — то сейчас уже необходимо во всей остроте понять и поднять проблему массового культурного потребления искусства, проблему воспитания массового культурного потребителя искусства. Прежде всего — потому, что без роста массового требовательного и культурного слушателя, читателя, зрителя — уже нельзя двигать вперед искусство. Затем — потому, что при социализме (не говоря уже о коммунизме) потребление культуры становится рядом с производством культуры, поскольку весь народ создает

ценности и весь народ сам их потребляет,— а значит, массовое потребление получает функцию основной оценки и критики производимого. И, в-третьих, наконец, потому, что новое социалистическое всенародное потребление культуры есть такое же творчество, как производство культуры.

И массовый потребитель искусства, сопровождающий свое потребление оценкой и критикой, тоже творец, ибо не может не делать этого творчески, как те, кто сочиняют, пишут, рисуют. Я заглядываю, может быть, слишком далеко, через верхушки годов, которые еще не пройдены, но лучше заглянуть преждевременно, чем опоздать сказать нужное для своего времени.

Мне скажут: а что же вы подразумеваете под «культурным» потреблением и в каких простых словах можно поговорить об этом на съезде?

Отвечу: подразумеваю, во-первых, массовое музыкальное образование, поставленное хорошо в каждой школе, снизу доверху, а для этого — массовую подготовку музыкантов-педагогов с хорошим слухом и вкусом; во-вторых — достаточную для всей страны подготовку специалистов, владеющих инструментом, и не только скрипкой, но и такими дефицитными, как кларнет, фагот, гобой и прочие, чтоб в каждом областном городе, каждом районе наш народ мог бы иметь или сам составить свой хороший симфонический оркестр.

До революции общество, потреблявшее культуру, было маленькое; только верхушка народа имела возможность по-настоящему наслаждаться ею. Но обслуживание своего класса было поставлено неплохо, и многое из того, что в прошлом делалось для богачей, мы могли бы сейчас с успехом делать для всего народа. Поглядим на почетные доски в консерватории и одновременно заглянем в ее архивы. Что мы увидим? Кончали консерваторию десятки людей; львиная доля окончивших становилась педагогами, оркестрантами, исполнителями; единицы делались композиторами, но зато такими, чья музыка носила индивидуальные черты, а имя становилось известно и за пределами родины. Курорты до революции посещались богачами. Но на каждом курорте имелся симфонический оркестр, и хорошую

музыку можно было ежедневно слушать бесплатно. В гимназиях, закрытых учебных заведениях (особенно в последних) учились дети обеспеченных родителей; но в этих учебных заведениях музыка преподавалась хорошо, а в интернатах — прекрасно. Я и сейчас помню, как одна пансионерка гимназии Ржевской лет одиннадцати приставала к своему молодцеватому дядюшке с вопросом: что такое написано у него на брелоке. Дядя снял брелок — золотую пластинку с нотной записью — протянул ей и сказал: «А ну-ка прочти сама». Девочка поглядела на запись — там было всего четыре ноты; она прочла и пропела их про себя и, прыгая, закричала своему дядюшке: «Я люблю вас!» Это, казалось бы, пустой случай. Но он показал умение одиннадцатилетнего ребенка читать ноты, напеть с нот не фальшивя и тотчас узнать известную мелодию из «Евгения Онегина», вспомнив, на какие слова она написана. Иными словами, этот случай показал не только знание детьми музыкальной грамоты, но и знакомство их со своей оперной классикой. А девочка эта вовсе не была «музыкантшей» и не готовилась ею стать. Но ей давали такое образование, чтоб она умела, кроме всего прочего, и музыку грамотно слушать и наслаждаться слышанным.

Почему же то, что так хорошо делали в классовом обществе для людей своего класса,— мы не делаем хотя бы так же хорошо, если не лучше, в нашем бесклассовом обществе для всего народа?

Мы ежегодно выпускаем (и считаем это великой победой для себя) множество композиторов, о творческих путях которых многословно рассуждаем; мы восторженно пишем о симфониях, которые сочинил какой-нибудь второкурсник консерватории (я читала об этом своими глазами в армянской газете «Коммунист»); но где у нас статьи о музыкальной педагогике в школах, о подготовке учителей, статьи о том, кто и чему учат народ музыке, разбор талантливого преподавания на кафедрах фортепиано, скрипки, той же композиции с анализом «школы» и особенностей отдельного преподавания,— школы фортепианной игры, школы дирижирования?

Каждый слушатель, например, уже оценил и полю-

бил волшебный дирижерский жест Зандерлинга, вдохновенную игру Рихтера; а я не помню что-то, писалось ли у нас в журналах об особенностях дирижирования Зандерлинга в отличие его, скажем, от Мравинского или Рахлина, о «школе Зандерлинга», о «школе Рихтера». А ведь разговор обо всем этом полезней и показательней для степени музыкальной культуры в стране, чем серьезный анализ симфоний второкурсников или десятка вчерашних второкурсников, которые, овладев композиционным письмом (как многие, овладев письмом родного языка), считают себя уже вправе сочинять симфонии (или романы). Умение решать композиционные задачки, писать песенки, аранжировать что-нибудь для хорошего исполнения было не только частым, но и обязательным для тысяч настоящих музыкальных педагогов в прошлом, но они никогда и в мыслях не смели считать себя «композиторами», а композиторами становились те музыканты, у которых рвалось на бумагу, на инструмент их собственное, глубоко переживаемое, самостоятельное содержание, у которых все мышление протекало на языке музыки и они не могли не выражать своей духовной жизни в музыке. Хватает ли у нас сейчас музыкальных педагогов для наших школ? Поглядите, товарищи композиторы, внимательно на качество подготовки и количество подлинно способных учителей.

Хватает ли у нас сейчас оркестрантов для создания оркестров или хотя бы своих струнных квартетов в больших городах Советского Союза, не говоря уж о районных центрах? Поглядите, товарищи композиторы, внимательно поглядите, как не то что создаются, а постепенно исчезают свои постоянные симфонические оркестры хотя бы на курортах, где они всегда в сезоне давали ежедневные концерты; как там даже оркестровые «раковины» уничтожаются (например, раковина Нижнего парка в Кисловодске) и строятся новые для дорогих платных и очень редких выступлений случайных гастролеров (там же). Разве это помогает распространению музыкальной культуры, разве это борьба за то, чтоб в народе нашем воспитывался подлинно музыкальный вкус?

А «самодеятельность»? То, что было свежим и естественным в первые годы бурного своего проявления, начинает сейчас формализироваться и приобретать черты плохого профессионализма. Многие нынешние концерты самодеятельности просто невыносимы хотя бы из-за пыли, отбиваемой каблуками танцоров и ложащейся на ваши легкие густым слоем.

Все хорошее и настоящее можно превратить в свою противоположность. И пока вы, творцы советской музыки, не почувствуете до глубины необходимости массового музыкального воспитания нашего народа, необходимости выращивания множества хороших педагогов и оркестрантов; пока руководители вашего Союза не поймут, что рост и развитие советской музыки тесно связаны с ростом и развитием культурного потребления музыки народом; пока, наконец, не будет у нас глубоко понят творческий характер хорошего преподавания в школе, хорошего исполнения в оркестре и труд наших педагогов и оркестрантов (а не только композиторов) не будет окружен уважением и почетом, а специальности их не начнут по-настоящему привлекать молодежь,— до тех пор трудно будет бороться у нас за качество композиций, ждать появления новой прекрасной музыки.

И еще одно маленькое замечание, которое я как простой старый слушатель музыки делаю с большой робостью.

Мне кажется, кое-что из провозглашенного «замечательным», «интересным» и «талантливым» из советских композиций (особенно в национальных республиках) не может способствовать качественному росту нашего оркестрового исполнительства и, наоборот, грозит приучить наши оркестры к неряшливости исполнения, которую слушатель даже и не заметит. Моцарт любил говорить, что в быстром темпе играть легче, чем в медленном, потому что в быстром темпе легче «промазать», взять фальшивую ноту, так, чтоб ее не заметили. Это практическое замечание имеет огромный воспитательный характер, если его расширить. Оркестр родился, рос и совершенствовался как разговор многих инструментов, слагающих целое из особенных, каждому инструменту присущих и свойственных ему качеств. Сим-

фонические произведения классиков писались с глубоким учетом характера и выражения каждого из этих инструментов. Логика целого убедительно возникала из внесенной в целое «своей доли» каждого инструмента, доли, которую только он и мог внести, потому что для такого разговора он и был когда-то создан своим мастером из дерева, металла или кожи. Исполняя классиков, наши оркестранты учатся глубоко понимать и чувствовать свое место в оркестре, а глубокое понимание и чувство своей партии в целом—ведет к совершенной чистоте исполнения.

Но вот мне пришлось недавно услышать концерт для фортепиано с оркестром одного молодого, но уже известного композитора, от которого лет десять назад я многого ждала как от исполнителя (надеясь видеть в нем в будущем первоклассного пианиста). Может быть, именно потому, что я многого ждала от него как от будущего отличного музыканта, я тяжело пережила свое разочарование в нем как в композиторе. То, что я услышала, мне показалось типичным для современности, и поэтому расскажу здесь о своем впечатлении.

Концерт для фортепиано с оркестром в его классических образцах приучил наше ухо к могучей логике, органичности вступления рояля в оркестр, к необходимости этого вступления; но то, что я услышала, резнуло мне ухо глубокой произвольностью, мнимой нужностью. Оркестр говорил свое, рояль свое, без особой надобности сочетаясь. А что говорил оркестр? Слышен ли был свежий и убедительный голос каждого инструмента, несли ли они каждый свою тембровую, смысловую нагрузку, переговаривались ли, развивали ль они свою речь так, чтоб ухо слушателя, следуя за ними, воздвигало в своей памяти целое? Нет, звуки били по нервам, оркестр изматывался в стремлении композитора к наибольшей звучности; и оркестр, так третированный, производил впечатление нечистоты, скользящей в русле острой звучности, подобно тому как в стремительной струе вместе с влагой скользят в воронку песчинки грязи. Мелодия появлялась эпизодически и всякий раз безошибочно напоминала что-то из Рахманинова. Мне было тягостно так ошибиться в хорошем музыканте, ко-

торый, на мой взгляд, сейчас и как пианист шагнул назад. Нравится ли такая музыка публике? Нравится. Еще больше понравится она за дальним рубежом,— потому что там выматывание звучностей из оркестра, бьющих по нервам, сейчас модно. Иллюзия темы, иллюзия мелодии—легко для оркестра, потому что можно промазать и никто не заметит; нелегко только одному нежному другу человека, инструменту в оркестре, который вынужден делать не свое дело,— вот что получается из таких композиций. Их, как импровизации, делать не трудно. Но нужно ли?

Я не назвала имени композитора не только потому, что не хочу его обидеть, но и потому, что я, простой слушатель, да еще глуховатый, с прибором на ушах, могу резко ошибиться, чего-то недопонять и оказаться в данном конкретном случае (а не в принципе) глубоко неправой. И тогда я первая буду рада, что ошиблась! Но от принципиального в сказанном — отказаться не могу. Одним из слагаемых борьбы за музыкальную культуру в стране должно быть и уважение к материальному телу музыки, инструменту, понимание исторической его роли, стремление к чистоте композиции, чтоб держать на высоте и оркестровое исполнение.

Вот те несколько мыслей, которыми мне захотелось поделиться перед съездом наших композиторов.

1956

Этюды о Низами[1]

1947—1956

I. ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Великий азербайджанский поэт Низами жил в XII веке и писал на персидском языке — литературном языке своего времени, этой «латыни» почти всей Передней и Средней Азии. И по языку, на котором он писал, его долгое время относили наряду с действительными представителями персидской поэзии целиком и полностью к персидским поэтам, не учитывая ни места его рождения, жизни и смерти (г. Гянджа), ни коренной связи его с азербайджанским окружением, о которой говорит само литературное наследство поэта, ни рез-

---

[1] Пользуюсь случаем с благодарностью отметить помощь, оказанную мне покойным академиком Владимиром Александровичем Гордлевским, а также научными сотрудниками Музея Низами в Баку Саррой Девек и кандидатом филологических наук тов. Акпером Ереванлы. Их ценные указания были учтены мною при вторичной подготовке этой работы к печати.

Приношу благодарность Государственным библиотекам: Московской имени Ленина и Ленинградской имени Щедрина, а также восточному отделению библиотеки Британского музея в Лондоне, облегчившим мне доступ к нужным изданиям и рукописям и занятию в их стенах.

кого расхождения его со многими чисто персидскими литературными традициями. Больше того, старое востоковедение, привыкшее подходить к изучаемому древнему языку как к мертвому, не потрудилось даже проверить культурную судьбу Низами на живом свидетельстве современных нам народов — и персидского, к которому поэта ошибочно причисляли, и азербайджанского, к которому он принадлежит в действительности.

Кое-кто в Иране в 40-х годах, в связи с приближающимся юбилеем, поднял ярую кампанию за полную принадлежность Низами к персидской культуре. Но показательны для нас не эти свидетельства в юбилейное время, привлекшее к поэту внимание всего мира, а свидетельства более ранние и более объективные.

Задолго до юбилейной даты, еще в 1925 году, советский ученый-востоковед Ю. Н. Марр отправился в научную командировку в Иран, который он и раньше хорошо знал и любил. В Иране Ю. Н. Марру довелось общаться с разными слоями населения, с представителями старой и молодой интеллигенции, и он мог заметить многое такое, о чем не вычитаешь ни в каком ученом труде. Вернувшись в Советский Союз, Ю. Н. Марр прочитал курс лекций в Тбилисском университете и в этих лекциях поделился со своими слушателями непосредственными впечатлениями от поездки. Его удивило, между прочим, резко отрицательное, не то небрежное, не то враждебное отношение персов к Хакани и Низами. По мнению Марра, такое отношение объясняется тем, что сами персы не считают и не могут считать этих двух поэтов, уроженцев и жителей кавказского Азербайджана, за своих национальных писателей. Но дадим слово Ю. Н. Марру:

«Я несколько раз уже упоминал имена Хакани и Незами [1] и думаю, что не лишнее будет сказать об отношении к этим двум авторам в современном Иране. В Тегеране я встречался с правнуком знаменитого Каем Мекама, поэта, более известного как прозаика и стили-

---

[1] Ю. Н. Марр употребляет транскрипцию имени Низами, принятую в Иране.

ста, автора знаменитого послания Фатхали-шаха Николаю I по поводу убийства Грибоедова. Отпрыски этой фамилии воспитывались в духе староперсидской литературной традиции. Он так отзывался о Хакани: «Это большой камень, летящий с горы; вертится, прыгает, шумит и все без толку». Такое представление о Хакани объясняется, думаю... тем, что, подобно Незами, он поэт, чуждый нынешней персидской интеллигенции не только классово, но и этнически. Ведь он, как и Незами, мать которого была не персианка, а куртинка, жил в окружении кавказского культурного мира, благодаря чему оба автора мало приемлемы для современного перса-интеллигента»[1].

Ю. Н. Марр обращался также и к популярнейшему в современном Иране королю поэтов — Мелэк ош Шоэра Бехар. И тот косвенно дал ему понять, что Низами «не пошел в ход в Персии», то есть не стал в ней популярным: «Репутация Незами страдает от отсутствия хорошо написанных рукописей Хамсэ... С самого начала они переписывались с ошибками. Вот почему он не пошел в ход». Это было в сущности по-восточному вежливое объяснение, почему Низами в Иране не печатался[2] и известен больше представителям «национальных меньшинств», например — кочевым бахтиярам, а не персидской городской интеллигенции. Когда же Ю. Н. Марр обратился к представителю нового поколения, молодому поэту Саиду Нефиси, он получил более откровенный ответ: «Относительно Незами Нефиси заявил, что крупным мастером его не считает... Стиха он не отделывал... давал стих, как он вышел из-под пера. «Хосров и Ширин» лишена всякого подобия правды. «Искандер-намэ» — простое изложение прозаической версии. «Лейли и Мед-

---

[1] Ю. Н. Марр, Собр. соч., т. II, стр. 126, Академия наук, 1939. Разрядка всюду моя. *Куртинка* — значит курдянка.

[2] Впрочем, в 1925—1926 гг. в Иране, по словам Ю. Н. Марра, и негде было особенно печататься. Максимальный тираж немногих газет едва превышал 1000, переписывать книгу от руки стоило дешевле и было легче, чем найти печатный экземпляр.

жнун» ничего общего не имеет с арабскими вариантами. «Хэфт пэйкер» — просто вымысел Незами... Сюжеты рассказиков в «Мэхзэн оль асрар» абсолютно неисторичны. Дошедшие до нас его стихи (из дивана) представляют так мало интереса, что не имеют никакого распространения. Незами — не персидский поэт, он жил и работал в азербайджанской среде, и стихи его непонятны персу»[1].

Все это было сказано устами представителя персидской молодежи, нового ее поколения в 1925 году в Тегеране, за каких-нибудь 16 лет до юбилея великого поэта. Среди знакомых ему персов Ю. Н. Марр нашел только одного почитателя Низами — редактора журнала «Эрмэкан» Вехида Дэстгерди — уроженца Южного Азербайджана.

Как ни противоречит такой отзыв позднейшим высказываниям иранских газет в дни юбилея Низами, — он был дан самими персами.

Не такова судьба Низами Гянджеви у нас. Наше советское востоковедение прежде всего принципиально связано с живым историческим движением изучаемого народа к будущему, и поэтому оно представляет собой не исследование мертвой культуры прошлого, а усвоение классического наследства национальной культуры живых и возродившихся для творчества народов.

Именно таким живым классическим наследством для своего народа стал у нас и великий поэт Низами Гянджеви. Азербайджанский народ нашел в нем своего литературного основоположника, исток многочисленных позднейших подражаний и воздействий, могучий стимул для творчества национальной культуры; в связи с юбилеем поэта давно уже началось у нас тщательное, небывало широкое изучение прошлого Азербайджана. В сороковых годах снаряжено было много археологических экспедиций, производились и производятся раскопки в окрестностях Шемахи, древнем поселении Кум, Нахичевани-на-Араксе, встают драгоценные, почти еще

---

[1] Ю. Н. Марр, Статьи и сообщения, Академия наук, 1939, т. II, стр. 258, 265—266.

не изученные памятники старины, возникло из забвения имя блестящего азербайджанского архитектора Аджеми. Буквально поднята из земли Гянджа эпохи поэта; залы Музея Низами наполнились экспонатами этих раскопок, в том же музее создана диорама старой Гянджи, какой она была, когда в ней жил Низами. В города и села идут поэты и собиратели фольклора, и оказывается, что не только старики и старухи, но и молодые колхозники, учителя, домашние хозяйки устно передают те самые притчи и сказания, которыми полны пять поэм Низами и которые дошли к ним из поколения в поколение спустя многие сотни лет, а то и больше.

Ю. Н. Марр не зря сказал, что поэт «жил в окружении кавказского культурного мира». Этот мир вызвал несомненный интерес поэта к русам и древней Руси, с которой Кавказ находился в живом историческом взаимодействии, а также и к соседним странам — Грузии и Армении. Этот кавказский культурный мир отразился у азербайджанца Низами в пейзаже, в облике его героев и героинь, в выборе национальности героинь, среди которых есть, например, и азербайджанка, и арранка, и русская; в изображении быта, в характерном подборе источников для поэм, совсем не типичном для персидских поэтов; в трактовке этих источников; наконец — в языке. Надо сказать, что вопрос о языке Низами остается до сих пор еще почти не разработанным. И все же немногие свидетельства, какие у нас есть, показывают вовсе не «засоренность» лексики Низами, как утверждают в Иране, а ее очень расширенный диапазон, отразивший на себе весь объем культурных связей кавказского мира. Замечательно, что в словаре Низами, не говоря уже об арабизмах, попадаются даже греческие и русские слова! Комментатор калькуттского издания «Искандер-намэ» Хан Арзу говорит, например: «Большая часть слов, которую она (поэма «Искандер-намэ») в себе заключает, состоит из арабских и персидских, за исключением нескольких терминов, свойственных языкам греческому и русскому». На это любопытнейшее сообщение обратил внимание один из первых ученых, занявшихся

в России изучением Низами, петербургский профессор Шармуа, в труде, напечатанном в 1829 году в С.-Петербурге на французском языке [1].

Вот в каком направлении должна работать и начала работать советская востоковедческая мысль, как только она подошла вплотную к изучению Низами Гянджеви. Но чтобы наши выводы оказались действительно ценными и не повисли в воздухе, мы должны тщательнейшим образом учесть и критически разобрать и систематизировать все, что сделано до сих пор в отношении Низами западноевропейским и дореволюционным русским востоковедением, так же, как и древними биографами поэта. Такой критический анализ источников мы считаем первым необходимым шагом к созданию научной советской биографии Низами. Я не беру на себя смелость решить эту огромную задачу даже в какой-нибудь степени полно,— цель моя лишь привлечь к ней внимание специалистов. Беглый очерк мой лишь отчасти затронет то, что было сказано о Низами на Западе до появления книги Бахера, и коснется более подробно только трудов русских ученых, о которых у нас в дни подготовки к юбилею, к сожалению, не вспомнили.

---

[1] См. Ф. Б. Шармуа, Экспедиция Александра Великого против русских... и т. д., С.-Петербург, 1829, т. I, стр. 91. «...La plupart des mots, qu'il renferme, sont arabes et persans, a l'exception de queleques termes propres aux langues *grecque* et *russe*».

II. КРАТКИЙ ОБЗОР ИСТОЧНИКОВ О НИЗАМИ

1

Первые биографические сведения о Низами европейские ученые взяли из старых рукописей, где собраны жизнеописания поэтов Востока. Эти рукописи — «тезкирэ» (то есть собрания, сборники) различной давности, от XIII до XVIII века,— были найдены, конечно, не сразу и не в одной стране.

По мере их нахождения росли не только знание о Низами, но и критическая наука об этом знании, рождавшаяся от изучения, сличения и проверки источников. Поэтому, чтобы дать читателю достоверную биографию Низами, необходимо ознакомить его с библиографией источников ее, с самой историей той науки, которую мы — немного косноязычно — называем «низамоведением». Оговариваюсь, что в предлагаемой работе была использована непосредственно только литература на европейских языках, а источники на персидском языке — лишь в переводах.

В начале XIX века налицо было четыре рукописных источника, содержавших сведения о восточных поэтах. Немецкий ученый Хаммер называет их «четырьмя почетными колоннами», на которых покоилось персидское литературоведение его времени. В предисловии к своему труду «История изящной словесности Персии», изданному в 1818 году в Вене, он пишет: «Исто-

рия персидской поэзии, в которой жизнеописания перемешаны со стихами, состоит из «Бехаристана или Весеннего сада» Джами; «биографий поэтов Довлет-шаха и Сам-Мирзы; и «Атешкеды или Храма огня». Первый ставший известным по изданной в Вене «Anthologia persica», содержит сведения о древнейших поэтах; Довлет-шах дает историю восточной поэзии с IV века хиджры [1] до IX (то есть с XI по XV век нашего летоисчисления); принц Сам-Мирза — X век хиджры (то есть XVI век) и Атешкеда—от XI до XII века (то есть под конец XVIII века христианского летосчисления). Но даже из этих «четырех колонн» Хаммер мог располагать только тремя, потому что единственный экземпляр четвертой, «Атешкеды», принадлежавший французскому консулу в Алеппо, некоему Руссо,— несмотря на все просьбы Хаммера, не был прислан ему для ознакомления [2].

Английский ученый-архивист Натаниэль Бланд в середине XIX века располагает уже не «четырьмя», а сорока двумя такими «почетными колоннами» и может сличать их по времени и делать некоторые общие выводы. В обширной и обстоятельной статье «О самой ранней персидской «биографии поэтов» Мухаммеда Авфи и о некоторых других работах типа Тезкирэт-эль-Шуара» [3] он дает детальный разбор этих 42 манускриптов. По его мнению, в основе их лежит один наиболее ранний оригинал, приобретенный англичанином Эллиотом в Индии и относящийся к началу XIII века. Этот древнейший из доступных нам сборников о поэтах написан Мухаммедом Авфи и называется «Любаб-эль-Аль-

---

[1] Магометанский календарь ведет свое летосчисление с бегства Мухаммеда из Мекки в Медину и на 662 года 7 месяцев 16 дней отличается от нашего, так что, например 16 июля 622 года нашего счисления (VII в.) соответствует 1-му числу месяца Мухарама I в. мусульманского календаря (смотри «Синхронистические таблицы для перевода исторических дат по хиджре на европейское летосчисление» акад. И. А. Орбели, изданные Государственным Эрмитажем, Ленинград, 1940).

[2] См. Hammer, Geschichte der schönen Redèkünste Persiens. Wien, 1818, стр. I—VIII.

[3] Помещена в «The journal of the Royal Asiatic Society». London, 1847, стр. 111. «On the earliest Persian biography of poets by Muhammad Aufi».

баб» («Средоточие талантов»). Между ним и более поздним популярным сборником Довлет-шаха (современника Алишера Навои) лежит промежуток почти в триста лет [1], но, несмотря на такую большую разницу, и Довлет-шах и другие биографы продолжают списывать с Авфи, почти ничего не привнося от себя нового. Больше того: достоверность позднейших сборников, их историческая ценность, по Бланду, тем значительней, чем ближе они к своему первоисточнику, то есть к Авфи. Сами же позднейшие биографы подчеркивают значение Авфи как своего первоисточника. Натаниэль Бланд приводит мнение одного из них, занимающего десятое место в его перечне («Khazanahi Aamirah»): «Любаб-эль-Альбаб Мухаммеда Авфи я имел в несовершенном списке, содержавшем лишь половину работы, от жизни Рудаки и до жизни Низами Гянджеви; он написан с большой тщательностью и искусством и содержит жизнеописания поэтов с начала четвертого столетия хиджры и до начала седьмого (XIII), то есть по время жизни самого составителя. Все современные биографы, жизнеописавшие наиболее древних поэтов, следовали за этим автором» [2].

Часто цитируется Авфи и у Довлет-шаха («Aufi is repeatedly quoted»). Для европейской науки ранний манускрипт Авфи имеет, таким образом, первостепенное значение и дает востоковеду больше, чем все позднейшие рукописи.

В конце XIX —начале XX века число «тезкирэ», которыми могли располагать ученые, возросло еще больше. Герман Этэ в обширной работе «Новоперсидская литература», помещенной в монументальном немецком своде «Основы иранской филологии» [3], называет уже 50 рукописных источников, которые он считает «основными

---

[1] Бланд говорит об Авфи: «His Taskirah is clearly three hundred years anterior to the earliest biography of poets With we were previously acquainted»: «Его сборник явно опережает на триста лет самые ранние биографии поэтов, с которыми мы были до сих пор знакомы».

[2] Перевожу с английского: N. Bland, стр. 113, «The journal of the Royal Asiatic Society», London, 1847.

[3] «Grundriss der Iranischen Philologie», Strassburg, 1896—1904, т. II, стр. 213.

и необходимыми для полного проникновения в персидскую поэзию» (по Крымскому, Этэ располагал 51 рукописью, но округлил это число). Уже в списке Этэ, хотя и расширенном, заметна установившаяся стабильность для эпохи Низами. На первом месте этого списка опять, как у Бланда, стоит Мухаммед Авфи, на втором — Довлет-шах. А поскольку этот последний почти дословно повторяет Авфи, значит и для начала нашего времени Авфи остается древнейшим источником по эпохе Низами.

Что же представляет собой манускрипт Авфи, так называемый «Любаб-эль-Альбаб»?

Бланд назвал труд Авфи не «сборником биографий персидских поэтов», но «ранней персидской биографией поэтов» — The earliest Persian Biography of Poets — и вряд ли случайно.

В «Любаб-эль-Альбабе» 12 глав. Первые четыре посвящены «предыстории» — автор рассуждает о самой поэзии, о том, кто был первым поэтом и кто первый записал персидский стих. Пятая глава посвящена королям и шейхам, занимавшимся поэзией; восьмая — поэтам трех династий, от тахиридов до саманидов; девятая — поэтам царствования Сабак-Тегина;[1] десятая в оглавлении должна охватить поэтов династии Сельджукидов до конца султана Саида, но в рукописи она отсутствует, и сразу начинается одиннадцатая — о поэтах царствования султана Санджара; двенадцатая посвящена поэтам, современным самому Авфи.

На чем основывал автор свою классификацию? Проводил ли он в ней национальный принцип? В рукописи говорится о поэтах, писавших на персидском языке, но вместо принципа национальности или хотя бы общности культуры мы находим в этой классификации типичные черты феодального мышления, когда ни о нации,

---

[1] О Сабак-Тегине смотри в книге арабского историка Ибн-ал-Асира «Тарих-ал-Камиль», стр. 81: «Сабак, гулям Юсуфа ибн-абу Саджа ринулся на Азербайджан и завладел им. И укрепился Сабак в стране, а затем послал халифу просьбу об утверждении его правителем Азербайджана, и халиф удовлетворил его ходатайство». Перевод Ибн-ал-Асира издан Азербайджанским филиалом Академии наук в Баку в 1940 г.

ни о национальной культуре, в строгом смысле слова, и речи не было. Сперва идет деление по рангам: поэты-цари, духовные вожди, министры. Потом по жанру: религиозная поэзия как самая почтенная. Потом по династиям, то есть по дворам правителей, при которых подвизались поэты. Самое же интересное для нас — это деление в последней главе, где речь идет о поэтах, современниках автора. Если Авфи пользовался традиционным, старым методом классификации для поэтов прошлого, то к своим современникам он применил и современный ему принцип классификации. Этим принципом оказалось распределение по месту жительства. В последней главе Авфи пишет о поэтах Хорасана, Мавераннехра, Ирака, Газни, Лагора,—перечень мест даже не ограничивается Персией в прямом смысле слова (индийский Лагор!), а перечисляются места, где есть прославленные поэты, пишущие по-персидски, не обязательно персы по рождению. Понятно, почему Бланд назвал сборник Авфи первой персидской биографией поэтов, но не первой биографией персидских поэтов.

Страны, где родились, подвизались и умерли перечисленные Авфи поэты, имели не только свое древнее прошлое, не только свое государственное настоящее (зачастую отличное от прошлого по национальности и расе правителей), но и — что чаще всего забывается! — они имели и будущее. Поэты — и тем, что они создали, и даже той могилой, где были похоронены,— вошли в сознание этого будущего, вошли в память народа, в обращение среди потомства. В этом смысле Низами несравненно теснее, нежели с другими странами Передней Азии, оказался связанным с культурой Азербайджана. Наибольшее количество подражаний его поэмам падает не на персидских, а на тюркских поэтов. «Лейли и Меджнун» глубоко вошла в азербайджанскую литературную традицию, а через нее и в общекавказскую. И советское востоковедение, разбивая традиции буржуазных ученых и начиная подлинное изучение Низами как гения азербайджанского народа, ни в какой мере не идет тут вразрез с древнейшим персидским биографическим источником.

2

Наши книгохранилища не располагают, к сожалению, рукописью Авфи. Начнем поэтому с жизнеописания Низами, сделанного (по Авфи) Довлет-шахом (XV век) и служившего в течение двух столетий главным пособием для ученых при изучении Низами. Перевожу его почти полностью — с французского перевода проф. Шармуа [1].

«Город Гянджа был славной колыбелью шейха. Это место упомянуто, под именем Джьензе, в географическом труде «Описание различных климатов» [2]. Невозможно выразить на словах или на письме таланты и достоинства этого шейха. Помимо поэтической закругленности (tour poétique), которую он сумел придать своим произведениям, в них имеется то совершенное очарование (je ne sais quoi), чего обычно добиваются писатели. Его прозвали шейх Низам-эддин; а его фамильное имя — Мохаммед сын Юсуфа сын Муайида; известен он также под именем Мутаррези. Этот шейх был братом Кеввами Мутаррези, который был одним из крупнейших мастеров в поэзии и сочинил одну касыду [3], в которой употребил все фигуры поэтического искусства. Часть этой касыды будет упомянута и помещена в нашей работе. Говорят, что шейх в конце своих дней удалился от света и что он жил в одиночестве, бывая все реже и реже в обществе людей; он сам выражается по этому поводу:

Хрупкая роза грустно держится свернутой в бутоне,
Так же, как я, посвятивший себя уединению
и божественному культу.

Атабек Кзыл-Арслан, почувствовав желание насладиться обществом шейха, послал за ним; но ему дали

---

[1] Французский перевод Шармуа сделан по трем манускриптам, имевшимся в России в начале XIX в., — по 1) опубликованному в Казани проф. Эрдманном; по 2) принадлежавшему библиотеке графа Румянцева (ныне Ленинской) и по 3) полученному из Ардебиля в числе 166 других (после взятия Ардебиля).

[2] Довлет-шах имеет в виду очень популярную географию Абу-Сеида-Ахмет-бен-эры. Примечание взято мною у Шармуа.

[3] *Касыда* — стихотворный панегирик, ода.

понять, что этот старец удалился от света и что он отказался от общества властителей (souverains) и сильных мира сего. Атабек, желая его испытать, сам отправился к нему. Шейх, имевший от бога дар провидения (чудес), узнал, что Атабек идет его испытать и что он смотрит на него с пренебрежением; и вот он развернул перед глазами этого князя (принца) видение из мира духовного. (Кзыл-Арслан) увидел среди прочих вещей царский трон, осыпанный драгоценностями, предназначенный для шейха, а также зал, где находилось сто тысяч рабов и воинов и который сиял роскошью, достойной царя. Фигуры людей, украшенных драгоценными поясами, визиров (chambellans) и любимцев виднелись вокруг трона, где сидел шейх как властитель. Как только глаза Атабека увидели это величие и этот блеск, окружавшие шейха, он, пораженный, хотел из чувства унижения облобызать ему ноги; но в эту минуту он вернулся из мира духовного, куда его перенесло видение, в этот материальный мир и заметил слабого, исхудалого старца, сидевшего на куске войлока у дверей пещеры, имея перед собой книгу, чернильницу, тростниковое перо, столик (oratoire) и палку. Он почтительно поцеловал ему руку и уже не думал о том, чтобы испытать его; уважение его к шейху выросло в высшей степени. Этот последний, в свою очередь, оставил ему место в своей памяти и возносил о нем молитвы; он даже ходил к нему время от времени и разделял его общество. Шейх сам рассказывает об этом происшествии в следующем стихе (говоря от имени Кзыл-Арслана.— *М. Ш.*).

Я сказал себе: приложусь к его ногам,
подобно тому как к земле (пыли).
Но что я вижу? Небо тотчас исчезло
перед моими глазами.

Шейх — один из учеников Ахи Фаредж Зенджани, да освятит бог его достойную могилу. Собрание его стихов (его диван) заключает, помимо его пяти поэм, именуемых Хамсэ (пятерица), около 20 тысяч стихов, из них: прекрасные газели и другой род поэзии, называемый акростихами, и еще различные, сложенные с

большим искусством. Когда он написал по просьбе Кзыл-Арслана роман «Хосров и Ширин», этот последний (то есть Кзыл-Арслан) в награду за работу дал ему в удел (в достояние) четыре деревни, цветущие и хорошо обработанные; и шейх выразил ему благодарность в следующем стихе:

Он удостоил бросить взгляд доброжелательности
на мои славословия и мою
искреннюю привязанность,
Назначив мне в собственность деревню
Хамдунием.

Перед тем как сочинить свои пять поэм, этот шейх в молодости посвятил султану Махмуду, сыну Мухаммеда и внуку Мелик-шаха, роман «Вис и Рамин», но другие говорят, что этой работой мы обязаны стихотворцу Низами Арузи; но это на самом деле — одно из произведений знаменитого шейха Низами; ибо, согласно истории, Низами Арузи был во время султана Мелик-шаха, и нет никакого сомнения, что поэма «Вис и Рамин» не могла бы им быть посвящена Махмуду, царствовавшему в эпоху, более близкую к той, в которой жил шейх Низами».

Дальше идет краткое изложение истории султана Махмуда, который «в царствование Санджара восемь лет управлял Ираком и Азербайджаном как вице-король султана», а потом возмутился против Санджара и проиграл сражение в долине Рэя. Рассказывается о примирении Санджара со своим племянником и о том, как Санджар дал в жены Махмуду сперва старшую свою дочь, потом, после ее смерти,— и младшую. Вслед за этим биограф опять возвращается к Низами.

«Великий шейх Низами умер в царствование султана Тогруля, сына Арслана, то есть в 576 году (1180 год нашей эры), и его могила находится в Гяндже. При его жизни еще не было собрания всех его поэм в один сборник, Хамсэ, потому что каждая поэма представляла собой отдельный роман; но после его смерти эти пять работ собрали в один том, которому пишущие люди дали название «Хамсэ» [1].

---

[1] Charmoy, стр. 11—21.

Как видит читатель, старая биография Низами значительно беднее того, что мы знаем о поэте из более позднего времени. Но в этой биографии о Низами уже говорится как о мудром человеке, высоко ценящем свободное слово поэта и не склоняющем головы перед земными владыками, шахами. Ему приписывается первый романтический, на древнейшей пехлевийской основе сделанный эпос «Вис и Рамин». Учителем Низами назван Ахи Фередж Зенджани. Упомянуто о 20 тысячах стихов его «дивана». Дата смерти 1180 расходится с принятой ныне в Азербайджане (1203)[1]. Местом рождения и смерти названа Гянджа. Объединение пяти поэм Низами: 1) «Сокровищницы тайн»; 2) «Хосров и Ширин»; 3) «Лейли и Меджнун», 4) «Семи красавиц», 5) «Искандер-намэ» — в общий квинтет, получивший название «Хамсэ» и сделавшийся в этой своей пятичастной форме предметом многочисленных подражаний, признается делом посмертным, а не самого Низами.

8

В буржуазной науке к Довлет-шаху относятся скептически и часто укоряют его за «анекдотичность». Однако же, при всей сомнительности некоторых его сообщений, например о дате смерти Низами шли о принадлежности ему (и притом целиком) поэмы «Вис и Рамин», которую наука относит к Гургани,— Довлетшах все же дал верный образ поэта. Чудесный его рассказ, основанный несомненно на народном предании, является действительным ключом к социальной глубине поэзии Низами. А дать ключ к правильному пониманию образа поэта ведь и есть в сущности главная задача биографа.

[1] Е. Э. Бертельс считает дату смерти Низами (1203) неправильной и предлагает дату 1209 — согласно показанию с могильного камня.

Мы видим, что Довлет-шах, основывавшийся на Авфи, местом рождения Низами считает город Гянджу. В начале XIX века это утверждение не оспаривал ни один ученый, с ним согласен и Хаммер. Но в более позднее время начинают делаться попытки связать происхождение Низами с персидским городом Кумом. На чем же основывались эти попытки? Читатель помнит, что Хаммер сетовал на невозможность познакомиться с четвертой из перечисленных им «колонн», так называемой «Атешкедой» Лютф-Али-Бея. Атешкеда, представляющая собою позднюю компиляцию XVIII века, сыграла сложную роль в изучении Низами.

Бывший хозяин манускрипта, Руссо, дал о ней такую аннотацию: «Поэтический Пирей или сокращенная история древних и современных поэтов Ирана, Турана и Индии, с той эпохи, когда они начали процветать в этих трех странах и до царствования Керим-Хана (1770 г. нашей эры), с кратким примечанием и извлечениями из лучших их произведений, составлен Хаджи-Лютф-Али-Беем, прозванным Азер; работа во вкусе Довлет-шаха, но гораздо более пространная и составленная по географическому делению на провинции и города, где родились эти поэты». В самом начале жизнеописания Низами в «Атешкеде» вырваны четыре страницы. А дальше это жизнеописание в одном вопросе существенно отличается от древнейших источников. Тотчас за вырванными четырьмя страницами Лютф-Али-Бей говорит: «Отец шейха, родом из Кума, перебрался в Гянджу, город столько же известный своим приятным расположением, как и чистотой воды и воздуха, которым там дышат. Там и родился шейх, сам оставивший нам свидетельство о своем происхождении в словах:

Низами, порви путы, связывающие сокровище,
До каких пор ты будешь пленником Гянджи?
Хотя я и потерян,
Как жемчужина, в море Гянджи, я тем не
менее происхожу из
Кухистана (гористой местности) Кума» [1].

---

[1] Charmoy, стр. 61—62.

Лютф-Али-Бей не удовольствовался тем, что один раз упомянул о происхождении отца Низами из Кума. В другой биографии, посвященной гянджинскому поэту Абуль-Уля, описывая красоты Гянджи, он говорит, что «шейх Низами, да будет священна его могила, покинул Ирак, чтобы в ней поселиться» [1], то есть заявляет уже о том, что не только отец Низами, но и сам поэт якобы переселился в Гянджу из Ирака!

Итак, в источнике, относящемся к XVIII веку, вдруг появилось новое сообщение, что будто бы Низами (или отец его) родом из города Кума. К этому сообщению в первой половине XIX века прибавился еще один документ. Когда русская наука обогатилась 166 ценными рукописями, взятыми из Ардебильской мечети, среди них оказались не только девять экземпляров пятерицы (Хамсэ) Низами и еще один сборник Довлет-шаха, но и новый анонимный сборник биографий тридцати трех поэтов с надписью: «Собрание поэтов, подобное Тезкирэ»,— по-видимому, довлетшаховскому, потому что, как говорит проф. Шармуа, он часто представляет собою «его буквальную копию» [2].

В ардебильском сборнике встречается уже знакомое по Лютф-Али-Бею место, хотя кое-чем и отличающееся от него:

«Это в провинции Гяндже родился и вырос великий шейх Низами; но он был, собственно, происхождением из Кума, города унитариев, и он сам сообщает о своем происхождении в Искандер-намэ, где он говорит: «Хотя я и потерян, как жемчужина, в море Гянджи, я тем не менее происхожу из горных мест Кума» [3].

Однако жизнь очень решительно отмела «сенсацию», заключенную в этих источниках: стихи Низами, на которые они опираются как на доказательство, оказались позднейшей вставкой, потому что в наиболее ранней из известных ученым рукописей Низами, парижской, их нет вовсе.

Е. Э. Бертельс в своей книге о Низами говорит по

---

[1] Charmoy, стр. 65.
[2] Там же, стр. 78.
[3] Там же, стр. 82.

этому поводу: «В лучшей и старейшей из известных мне рукописей Низами, принадлежащей Национальной библиотеке в Париже и датированной 763 г. (1360 г. н. э.), этой строки не имеется» [1].

Казалось бы, утверждения Лютф-Али-Бея и неизвестного автора не заслуживают внимания. Но возникает вопрос: почему, с какой целью спустя несколько веков после смерти великого поэта нашлись желающие перенести его родину в персидский город Кум из азербайджанской Гянджи? Об этом и проговаривается второй анонимный источник. Называя Кум, он добавил про него: «город унитариев». Что это значит? Ошибся ли европеец-переводчик термином, перевел ли он произвольно словами «город унитариев» обычное «город правоверных»?

«Унитариями» в XVI веке называлась христианская секта, отвергавшая «троицу» и стоявшая за «единство бога». Этим термином из христианского богословия воспользовались европейские ученые для перевода арабских слов «муваххид» и «альмохад», обозначающих тех, кто проповедовал в мусульманстве единство бога и выступал против учения о том, что у аллаха 99 качеств и 1001 имя. Многие шиитские секты, как и мутазzелиты, эти реформаторы ислама, утверждавшие, что коран написан людьми, а не «дарован свыше» и что люди обладают свободной волей,— были унитариями. Но о Гяндже XII века древние источники указывают, что она была «суннитская». Если даже учесть, что источники не дают точного знания, все же картина получается такая: город Кум, центр мутаззелитов и шиитских суфийских учений; город Гянджа — с репутацией суннитской и правоверной. Вот тут, возможно, и лежат корни позднейшей трансплантации Низами. Вопрос о национальной принадлежности, не важный и неясный для XII века, приобретает остроту в XVII и XVIII; вопрос о религиозной принадлежности, еще не стоявший с исключительной остротой в XII веке, что

---

[1] Проф. Е. Э. Бертельс, Великий азербайджанский поэт Низами, стр. 26, АзФАН, Баку, 1940.

доказывается всем духом удивительной веротерпимости, пронизывающей творения Низами,— становится casus'ом belli, источником яростных разногласий в более позднее время. Живая история, политическая борьба вмешиваются в судьбу манускриптов. Факты оторванных страниц (относящихся как раз к началу биографии Низами), приписки и вставки, эта материальная судьба рукописи и происходящих с нею изменений в веках,— говорят исследователю об очень многом, потому что переписчики рукописи, писцы, «дабиры», были живыми людьми, со своей идеологией, со своим отношением к Низами, и представляли собой немаловажный отряд интеллигенции своей эпохи.

Нет ни малейшего сомнения, что за Низами шла позднее борьба и что она практически могла найти себе выражение и в приписке текстов, и в изменении географических и хронологических дат, и в интерполяциях,— позднейших вставках,— и в ряде других подтасовок. Ведь недаром же современный «король поэтов» Персии, Мелэк ош шоэра Бехар, как уже сказано выше, говорил совсем недавно, в начале 20-х годов нашего века, советскому ирановеду Ю. Н. Марру, что «репутация Низами страдает от отсутствия хорошо написанных рукописей Хамсэ... С самого начала они переписывались с ошибками» [1].

Чтобы читатель мог лучше представить себе характер и формы такой борьбы, дадим ему заглянуть в «тихий храм чистой науки» нашего XX века, в один из ее, казалось бы, самых «объективных» и далеких от политики уголков: в вопрос о происхождении зороастрийского религиозного памятника, «Авесты», написанной на языке «зенд».

Приступив к изучению «Авесты», английский востоковед Э. Браун был поражен тем, до какой степени в науке велики разногласия на ее счет. Одни относили Зороастра к 1800—2000-летию, даже к 6000-летию до нашей эры, а другие — только к VII веку до нашей эры. Одни выводили его из крайнего северо-во-

---

[1] Ю. Н. Марр, Статьи и сообщения, т. II, стр. 258, 265—266.

стока Персии — из Бактрии; а другие — из крайнего ее северо-запада, то есть Азербайджана. Изумленный этим, Браун спросил у востоковеда Халеви, почему по поводу «Авесты» так разошлись взгляды и расходились «страсти», если ее сравнительно недавнее происхождение из Азербайджана (Атропатены) не возбуждает в сущности никаких сомнений. Халеви ответил Брауну, что в данном вопросе «тихая обитель науки была осаждена расовыми предубеждениями и национальными антипатиями».

«Как! неужели же многочисленные и выдающиеся ученые, отстаивавшие глубокую древность «Авесты», не имели никаких оснований (reason) для своих утверждений?» — спросил Браун.

«Оснований достаточно,— ответил ему Халеви.— Они ненавидели семитические расы, гордились арийским происхождением и, не желая допустить хоть какое-нибудь первенство и превосходство евреев над арийцами, умаляют Моисея, вознося Зороастра, одной рукой низводят Пятикнижие, другою — поднимают Авесту!»

«Довольно-таки грустно (sad enough),— меланхолически заканчивает свой рассказ Браун,— что проклятые расовые чувства, виновники уже стольких преступлений, не оставляют в покое и те высокие области (levels — уровни), где не должно бы быть места страстям!» [1]

В этом примере мы чувствуем жаркое дыхание современных политических страстей. Казалось бы, чисто научный конфликт, но от этой «чистой науки» протянуты нити к конфликту военному, к фашизму и мировой войне. Научное «беспристрастие» нечаянно проговорилось: вот какие подтасовки творились и творятся в ученом буржуазном мире, в самом, казалось бы, безобидном углу востоковедения,— в вопросе о хронологической дате бесконечно далекой от нас «Авесты»!

---

[1] E. Brown, A literary history of Persia, 1919, т. I, стр. 28—29. *«Авеста»* — свод религиозных книг на одном из древних иранских языков, неточно названном «зенд».

Но если в нашем XX веке мыслимы подтасовки, где фабрикуются даты, отдаленные друг от друга не какими-нибудь аптекарскими десятилетиями, а астрономическими тысячелетиями, тем более они должны были твориться и творились восемьсот и пятьсот лет назад, когда щепетильности было меньше, и даже понятие «строгая наука» еще не было выработано; и когда любой переписчик, «дабир», мог бесконтрольно вмешиваться в авторский текст и выбрасывать из рукописи или вставлять в нее что ему было угодно.

III. СВИДЕТЕЛЬСТВА «СОКРОВИЩНИЦЫ ТАЙН»

Прежде чем перейти к следующему этапу развития науки о Низами, остановимся несколько подробнее на странной судьбе его рукописей, говорящей об острой борьбе за него. Существовала ли такая борьба и при жизни поэта? Имеются ли в поэтическом наследии Низами какие-нибудь данные о том, что, живя в суннитской Гяндже, он мог быть в конфликте с окружавшей его правоверной средой? Можно ли не только на основании материальной судьбы его рукописей, но и на основании свидетельств, заключающихся в самих этих рукописях, вывести какие-либо заключения об идейно-политической позиции, занимавшейся им при жизни?

Из пяти знаменитых поэм Низами только две — первая и последняя — содержат большое количество прямых высказываний поэта, позволяющих ярко представить себе его внутренний мир и философские убеждения. Эти поэмы: «Сокровищница тайн» и «Искандер-намэ». Три средние поэмы — сюжетные романы. «Хосров и Ширин» рассказывает о любовных перипетиях между армянской или арранской царевной Ширин и персидским царем Хосровом; и между той же Ширин и гениальным человеком из народа, строителем Фархадом. «Лейли и Меджнун» — это трагическая история чрезмерной (и потому разрушительной) любви между детьми пустыни,— девушкой Лейли и безумным поэтом Меджнуном, имя которого — безумец — из нарица-

тельного сделалось именем собственным,— в противоположность обратному процессу, делающему у нас имя собственное (Обломов, Дон-Кихот, Дон-Жуан) нарицательным. И, наконец, «Семь красавиц» — поэма-венок изысканных сказок-новелл, критический текст которой, представляющий собою монументальный ученый труд виднейших востоковедов, Хельмута Риттера и чешского профессора Яна Рипка, издан в Праге, Париже и Лейпциге [1].

Разумеется, с каждой из перечисленных трех поэм связана своя, интересная для исследования проблематика. Но вопрос, поставленный нами выше, содержанием этих трех поэм, как я уже сказала, не решается. Обратимся поэтому к свидетельствам, заключенным в «Сокровищнице тайн». Нужно, разумеется, помнить, когда прибегаешь к цитированию поэмы XII века для доказательств той или иной мысли,— что в таких поэмах многое изложено условно традиционно, как не в одной только данной вещи, а и в других подобных вещах, и не у одного только данного поэта, а и у других его современников.

Но Низами необычайно индивидуален. Печать мощной, неповторимой личности проглядывает сквозь всякую традиционность во всех его поэмах и особенно ярко проявляется в лирических монологах «Сокровищницы тайн». Самая структура поэмы,— двадцать макалэ, философских рассуждений на определенную тему, и двадцать рассказов-притч, иллюстрирующих эти рассуждения,— позволяют поэту широко и с большим лирическим пафосом говорить читателю о самом себе, своих мыслях и убеждениях. И всюду сквозь рамки условно традиционной поэтики, особенно чувствующейся во вступительных частях поэмы, так называемых «Мунаджат» и «Наат» (восхвалениях Аллаха и Магомета),— с огромной конкретной силой прорывается собственная система идей Низами, его яркая личность,— одна из самых привлекательных среди крупнейших фигур и за-

[1] Heft Peiker. Ein romantisches Epos des Nisami Gengei, herausgegeben von H. Ritter und Jan Rypka. 1934. Praha Orientalni ústav. Paris. Paul Geuthner Leipzig. Otto Harrassouvitz.

падного и восточного Ренессанса,— его глубоко гуманное отношение к человеку, его чудесная, близкая, завоевывающая нас простота и ясность мышления.

Азербайджанский литературовед Джафар Джафаров пишет о «Сокровищнице тайн», что это «произведение, в котором следует искать многие «сокровенные тайны» идейного и художественного мира Низами. В ней нашли свое сжатое конденсированное выражение основные идеи и мысли, занимавшие поэта в последующих поэмах» [1].

Исследователь, овладевший системой идей Низами, может цитировать «Сокровищницу тайн» как выражение личных убеждений и настроений великого азербайджанского поэта, не боясь ошибиться и принять условно традиционное за исторически действительное.

И вот, внимательно изучая поэму, мы видим, что жизнь и творчество Низами отнюдь не протекали в безоблачной обстановке. Больше того, резкий конфликт Низами с окружающей его средой пронизывает в сущности всю поэму. Указания на то, что определенные круги в Гяндже (мы постепенно расшифруем, какие) делали ему жизнь в родном городе своеобразным «пленом», заставляли его вспоминать о «тюрьме»,— немногочисленны, но они имеются и в начале поэмы, и в ее середине, и в конце.

Во вступлении к поэме Низами восклицает:

Гянджа — Вавилон мой — Харута сожгла,
Душа, как Зухрэ,— ввысь звездою взошла.

(Глава «Превосходство речи стихотворной над прозаической».)

В этом бейте (двустишии) сложная символика; поэт сравнивает себя с падшим ангелом, Харутом, который заточен в Гяндже (вавилонский плен),— но душа его, подобно звезде Зухрэ (Венере), свободно восходит над собственным пленом ввысь.

---

[1] «Сокровищница тайн», Азербайджанское государственное изд-во, Баку, 1947, стр. VI. Все цитаты, приводимые в дальнейшем из этой поэмы, даются в моем стихотворном переводе. Там, где приводится в интересах буквенной точности подстрочный прозаический перевод, я всюду его оговариваю, указывая источник.

В середине поэмы Низами восхваляет тюрьму как место подвижничества для благородного, заточенного в нее человека; он приводит в пример библейского Иосифа:

В тюрьме человек обретает честь,
В темницу дано было Иосифу сесть.
И ценность и высшую степень души
Подвижничеством приобресть поспеши!

(Макале VII.)

В последней притче поэмы он снова пишет о себе как о «попавшем в плен»:

Что утро? Лишь крик петушиный — и всё.
Улыбка в дороге пустынной — и всё.
Дошел ли твой крик до небес голубых?
А кто, здесь живущий, не узник у них?
О славе высоких стихов не шуми,
Чтоб в плен не попасть, как попал Низами.

(Рассказ о соловье и соколе.)

И, наконец, в самом конце книги содержатся уже два ярких свидетельства его душевного состояния. Он пишет о Гяндже как о месте своего пленения:

Гянджа, повязав меня, крепко взяла...

(Конец книги.)

Но в то же время утверждает свободу распространения своих мыслей, изложенных в поэме:

Пусть в узах за речи творец их сидит,—
Речам его путь всего мира открыт.

(Конец книги.)

Какая же личная драма скрывается за этими скупыми признаниями? Кто мог сделать для Низами жизнь в родном городе своеобразным «пленением»? Ясно, что «узы» нельзя понимать буквально. И, однако, поэт чувствовал себя нравственно связанным, лишенным свободы.

Из классических русских исследований, посвященных поэтам века Санджара и последующей эпохе мелких восточных деспотов (смотри, например, великолепные работы Крымского), мы знаем, какова была жизнь

придворных поэтов тех лет, переходивших от фаворитизма к немилости и от дворцовой прихожей — к плахе. Пишу «придворных», потому что вне покровительства того или иного мелкого властителя материальное существование поэта в те времена вообще было невозможно. Сам Низами должен был посвящать свои поэмы сильным мира сего и, как мы знаем из Довлет-шаха, «когда он написал по просьбе Кзыл-Арслана роман «Хосров и Ширин», этот последний (то есть Кзыл-Арслан) в награду за работу дал ему в удел (в достояние) четыре деревни, цветущие и хорошо обработанные...» Но если таково было общее положение, оно по-разному переносилось разными поэтами. Низами с презрением пишет о тех своих современниках, кто льстиво спешит «во дворцы, что прочнее стоят»:

Мздоимцы! За золото б вам умереть,
За золото жадно вы приняли медь.
Кто жертвует золоту светочем дня,—
Сверкающий перл на голыш променял.
Продажная братия ваша,— она
Вне чести, хоть в почести вознесена.

(Превосходство речи стихотворной перед прозаической.)

Низами знает страшную судьбу этих людей, живущих,— милостями деспота,— «вне чести, хоть в почести»:

Но царской парчой обмотавший висок —
Все ж съел напоследок железа кусок.
А тот, кто пред златом, как ртуть, не дрожал,—
Железных Санджара кусков избежал.

(Там же.)

Любимцы Санджара частенько съедали «кусок железа», то есть кончали жизнь на плахе. Сохраняя относительную самостоятельность, Низами не унижал себя перед деспотами и спокойно сознавал свое особое положение среди собратьев по перу: «...Чтится высоко меж них Низами; иной он...»

Низами был «иным»: мыслителем, искателем и проповедником истины. Такие не гнутся и не лицемерят:

Кто мыслью подняться до истины мог,
Главы не положит на каждый порог.

(Там же.)

Такие сознают свою высокую миссию, серьезно смотрят на роль поэтического слова:

Придал вдохновенью я — кельи закал;
Поэзию вывел я из кабака...
О новых речах, что принес я с собой,—
Слух грянет «восстанья из мертвых» трубой.
Ведь в старом и новом, что было и есть,—
Стихи мои смуту могли б произвесть.

(*Там же.*)

Что же это за новые речи? Вместо изысканной и пышной риторики восточных восхвалений поэт говорит царям в «Сокровищнице тайн» самую бесстрашную правду в глаза. Само по себе такое обращение к хозяевам мира с укорами, нравственными сентенциями, всевозможными устрашающими примерами и аналогиями, призывом покаяться, вернуться к справедливости, не грабить «сирот и вдов», не «чинить обид» и не «разрушать очага» своих подданных—еще не выходит из общепринятой поэтической традиции, да и не только поэтической. Книги наставлений правителям типа знаменитого сочинения министра Низам ул-Мулька не были чем-то совершенно новым на Востоке. Но замечательно, что рассказы и басни «Сокровищницы тайн», нравственные сентенции, заключенные в ней, проводят эту «критику деспота» гораздо глубже, чем традиционные формы. Правильнее было бы сказать, что заключенная в них критика касается в сущности уже не одной личности деспота и возможного его исправления, а с большой политической зрячестью вскрывает опасные черты всей системы деспотизма. Эта система, основанная на полном, почти рабском подчинении одних и полном, почти безграничном самодурстве других, как показывает Низами, страшна уже не только и даже не столько произволом самой личности деспота, сколько моментальным умножением его произвола подобострастными льстецами-подчиненными, в преувеличенной, утрированной форме. К тем, кого он отличит, все они становятся милостивей, чем он; к тем, кого он лишит милости, все они делаются еще беспощадней, чем он:

И добрый и злой в государстве твоем —
Твое отраженье и в добром и в злом.
Ты дашь башмаки, так папаху они.
Ударишь слегка, так с размаху они.

(Макалэ VII.)

Поэтому Низами рисует в поэме не только одного шаха как источник насилия и несправедливости. Он показывает разгулявшихся, пьяных «шахнэ» — солдат шаха — и устами бедной старухи обвиняет их в том, что своим нерадением и пьянством они вместо борьбы с головорезами — поощряют их к убийствам:

Пьян сторож — смелеет и головорез.

(Рассказ о старухе и султане Санджаре.)

Он несколько раз возвращается к неправедному судье, к несправедливому, лицеприятному суду в стране:

И нет правосудья сейчас на земле,
Ищи его лишь на Симурга крыле.
И стыд позабыт под окном голубым,
И честь на земном этом шаре, как дым...

(Там же.)

Справедливость — на крыле сказочной птицы Симурга, то есть ее уже не осталось на свете. Низами указывает на тех, чьими руками она уничтожена,— на ставленников шаха, «князей областей», которыми страна измучена; указывает на чиновников, старых сатрапов, сопротивляющихся всякому новшеству, всякому продвижению вперед:

От старого пса, что прожорлив, как волк,—
В газельей охоте вред больше, чем толк!

(Макалэ XV.)

Он советует «от старых сатрапов очистить страну»:

Лес новый не вырастет, если не срыть
Пни старые, ставшие поросль глушить.

(Рассказ о молодом царевиче и старых врагах.)

Он смело показывает, как в этой системе закоренелой приверженности к старому, в произволе одних и подобострастье других,— власть охраняется страшным

доносительством, вызывающим боязнь друг друга, боязнь тени, стремленье «заковать уста», молчать, избегать людей:

Не будь стенка сердца так страшно тонка,
Вино б не развязывало языка...
Они — эхо гор, с ними тайн не дели.
Не хочешь доноса — держися вдали.

(Макалэ XVIII.)

Городская старуха в «Рассказе о Джемшиде и о приближенном к нему юноше» с большой силой передает это общее чувство страха друг друга:

Во сне голова по ночам языку
Твердит неустанно: «Смотри, ни гугу!»
Цела голова, коль язык не остер,
Не день ты, чтоб тайну по свету простер...
Уж лучше, чтоб лик, пожелтевши, зачах,
Чем стать ему красным в руках палача...
Чтоб вздох твой, как запах фиалки, не тек,
Чтоб голову от языка уберег,
Ты крепко держи свой язык взаперти,
Тогда голова не промолвит «прости».
Хотя б на губах были сотни услад,
Закрой их,— и стены здесь уши таят.
Не слушай — глухого пора настает.
Поменьше болтай — здесь молчанья черед.
Ты пишешь — чуть слышно ворочай пером,
Прочел о себе — не шуми языком.
Что слышишь, подобно воде ты сотри,
Что видишь,— как зеркало молча вбери.

В этом воздухе страха и подозрений — что остается человеческого в человеке?

Ведь всякий, кто с добрым дружить предпочтет,
Когда-нибудь пользу от дружбы найдет.
Но добрый давно уж из мира ушел.
Стол с медом — стал ульем, гудящим от пчел.
Из бесчеловечности этой в наш век,
Как зла, человека бежит человек.
Познанья для них не оставлен и след.
Свели существо человека на нет...
И с кем ни мешал я дыханий своих —
В одном убеждался: подальше от них!

(О событиях мира.)

Бытие доброго — укор для злых; Низами тонко подмечает стремление бесчеловечных людей — вывести из

строя всех, кто не похож на них, опорочить неверием все, что прекрасно в жизни:

Лишь доблестью прах этой глины хорош,
Но доблесть сейчас ты ни в ком не найдешь.
Появится доблесть — и ляжет, тяжка,
Над нею бездоблестных злая рука.
Приводят всех добрых к расстройству души,
Чтоб только их доблесть скорей сокрушить.
И в подвиге видят притворство одно,
И в мышленье — страсти покорство одно,
Им в великодушье — убыток сплошной,
Им в верности — только лишь труд даровой
Им щедрость — лишь горсть обещающих слов,
А слово — вода из проточных прудов.

(Макалэ XX.)

Так приходит к Низами замечательное обобщение. Две силы борются в этом страшном мире, в этой наступающей «поре глухого»: одна — мыслящая, великодушная, верная, щедрая, познающая, способная на подвиг, словом — созидательная; другая — выводящая из строя, бездоблестная, злая, насилующая, грабящая, вредящая, разрушительная. Не напоминают ли они другие две силы — отдачи и отнятия? В доступных ему элементарных терминах экономики Низами заключает:

Продажа и купля — вот мира оплот.
Одно отдает он, другое берет.
Хоть есть в нем червяк, порождающий шелк,
Но есть и червяк, поедающий шелк.

(Макалэ XIII.)

О «червяке, поедающем шелк», Низами рассказал в своей поэме, начав с насильника-грабителя шаха и кончив теми из его подчиненных, кто «свели существо человека на нет». Но кто же «червяк, порождающий шелк»?

Если б «Сокровищница тайн» ограничилась только критикой и обличеньем, она никогда не стала бы той «новой речью», которую сам поэт сравнил с трубой «восстанья из мертвых», то есть с пробуждающим, воскрешающим, живительным голосом новой жизни. Не смогла бы она и смуту произвесть «в старом и новом», потому что картина общества, нарисованная ею, была бы неполная и силы, способные очистить и преобразо-

вать это общество, не были бы показаны. Но Низами — гениальный поэт; он видит перед собой не отдельный кусок жизни, взятый как отвлеченная тема для рассуждений, а всю панораму жизни, во всем ее социальном охвате, требующем не только полного отражения в искусстве, но и высокой работы мысли, философского вывода.

В мире насилия и грабежа «червем, порождающим шелк», является человек труда, тот, кто трудится и производит вещи. С необычайной, несравнимой силой рисует Низами двух таких людей труда,— городского рабочего, «кирпичника», и сельского рабочего, «поселянина». Оба они бедны, стары, измучены трудом.

Старик земледелец, чья нива скудна,
Последние зерна в дому соберя,
Их сеет на скудной земле пустыря,
Бросает их в каждый земли уголок,
Надеясь, что вырастет колос высок...

(Рассказ о Соломоне и поселянине.)

С состраданием смотрит на него царь Соломон; он убеждает старика бросить бесполезный труд,— ведь поблизости нет воды, и всходы обречены на гибель. Но поселянин верит в плоды своего труда, того труда, каким занимался всю свою жизнь:

Водою мне — видишь — мой пот на спине;
Концы моих пальцев — лопатою мне...
Отборное надобно сеять зерно,
Чтоб правильно завязь раскрыло оно...
Не сей никогда с сатаной на устах,—
И ты с одного будешь при семистах!

(Там же.)

Бедный поселянин учит царя культуре труда, разворачивая перед ним в сущности целую программу по земледелию: глубокая вспашка — хоть ногтями своих рук, до пота на спине; селекция — перебрать каждое зернышко для посева, отобрав самые лучшие; и вера, что труд принесет плоды; и великое уважение к этому труду, воспитанное десятками лет.

Старый кирпичник — образ еще более яркий. Если поселянин учит царя культуре труда и уважению к тру-

ду, то этот старый городской рабочий-бедняк, едва одетый, живущий со дня на день трудами своих рук:

Из трав ему плащ — одеяньем служил,
Кирпич обжигал он и выручкой жил...—
(Рассказ о старике кирпичнике.)

учит знатного городского юношу уже не только уважению к труду, но и высокому уважению к себе самому как к трудящемуся человеку, носителю труда, представителю трудового класса. В ответ на сострадательное предложение юноши:

Вставай и лопатою землю не бей,
Ведь в хлебце никто не откажет тебе!
...С твоей сединою тебе ли с руки
Мять глину с водой в земляные комки? —
(Там же.)

старый кирпичник с достоинством отвечает:

Старик ему: «Пыл этот угомони!
Уйди и помех мне в труде не чини!..
К труду потому и тянусь я рукой,
Чтоб не протянуть ее перед тобой.
Не нищий,— пред кем-нибудь клянчить дирхем [1],
Тружусь — и свой хлеб заработанный ем!»
(Там же.)

Трудно передать проще и выразительней суровое достоинство трудящегося человека. Низами целиком внутренне сливается с этим чувством достоинства, он глубоко разделяет его. В короткой концовке это полное, убедительное согласие поэта с психологией тех, кто создает вещи, с «червем, порождающим шелк», с трудовой, положительной, созидательной силой общества — провозглашено как бы не только от себя, но и от имени всего народа, от имени всего человечества:

Старик с таким качеством — видывал свет.
Одобрены дело его и ответ.
(Там же.)

В обоих рассказах Низами противопоставляет трудовых людей богатым и знатным. Поселянин сталки-

---

[1] *Дирхем* — мелкая монета (*перс.*).

вается с царем, рабочий-кирпичник—с «прекраснейшим отроком», то есть с юношей хорошо одетым, красивым, слоняющимся по городу в безделье. Такое противопоставление, встречающееся в поэме неоднократно, дается всякий раз для того, чтоб оттенить, в сравнении с высшим сословием, высокие качества простых людей из трудового народа. Бедная старуха, схватив за повод царского коня, высказывает царю суровую правду о безобразии его поведения. Старый горожанин, надев предварительно саван и показав этим, что он не боится смерти и готов умереть за правду, идет к царю, чтоб бесстрашно бросить ему в лицо эту правду:

Пред старым и малым, не зная стыда,
Ты грабишь деревни, сосешь города...
(Рассказ о царе-притеснителе и правдивом человеке.)

Случайны ли у Низами такие изумительные образы, волнующие сердце читателя и сейчас, спустя несколько сот лет? Конечно, не случайны. Весь дух, весь аромат поэмы проникнут любовью к простым людям, к добру и правде, встающими за их честной, самоотверженной жизнью. Именно в их грубой земной оболочке зреют, по Низами, жемчужины человечности:

Прекраснее грубых — нет в мире одежд.
Сужденье по платью — сужденье невежд.
Жестка кожа лани,— зато и ценна:
Пергамент дает под любви письмена.
Сохранность для мускуса — грубость мешка,—
Рассыплется он, переложен в шелка.
(Макалэ VI.)

И сообразно с этой оценкой простого, трудового класса людей Низами проповедует в книге именно те качества, какие пленяют его у трудящихся; он понимает, что эти качества вынашиваются в грубой социальной оболочке и куются тяжелой социальной судьбой:

Коль сахар ты,— вьюка дыханье терпи.
Коль жемчуг ты,— в каменной ракушке спи.
(Там же.)

Низами — великий воспитатель душ. Он знает, что

Воспитанность — это работа души,
Те свойства привьет она, что хороши.
(Макалэ XX.)

Но какие свойства хороши по Низами? Мы их уже более или менее знаем. Это, во-первых, любовь к труду; трудиться необходимо:

Колючкою вовремя руки стегни,
Чтоб брались за дело без лени они...
(О старости.)

Царапай хоть лист, да безделье гони,
Не пишешь, так перья чужие чини!
(О событиях мира.)

Во-вторых, вытекающая из трудовой жизни воздержанность, умеренность, строгость к себе:

Есть хлеб на обед и воды на глоток —
Не лезь же, как ложка, в чужой котелок...
Чем грезить о хлебе чужом наяву,
Ешь лучше, как ослик Исуса, траву.
(О старости.)

Ведь если б еда прибавляла года,
Всех дольше бы жили обжоры тогда...
Съел мало — и много покоя взамен.
Съел много — к болезням отправился в плен.
(Об оставлении мирских дел.)

В-третьих, требование никогда не прекращать эту работу души над собой, не подменять необходимость исправления, перевоспитания себя — постоянными уступками себе, а потом покаянием и признанием грехов:

Ищи в исправленье — спасенья себе
И не исходи из покорства судьбе.
(Макалэ IX.)

О ветер раскаянья, что в том, скажи,
Что меришь убыток страданья и лжи?
Ведь мерой избрал ты века и года,—
Положим, пройдут они, что же тогда?
Без гирь будет чаша одна, а в другой
Вся жизнь соберется с грехом и тоской.

Не лучше ль не мерить годами грех,
Земным вожделеньем не метить вех?
Ведь взял тебя в рабство — ничтожный грош,
И вздох один то, что ты жизнью зовешь.
Все взятое здесь на земле — раздари,
Отдай, что имеешь, и впредь не бери,
Чтоб мог ты стоять перед судным днем
С пустою рукой, с ненабитым ртом,
Чтоб не было денег сирот в мошне,
Чтоб скарбы старух — не таскать на спине.
Брось эти хурджины,— их ткань ветха!
Оставь и мошну, эту грязь греха!
И в жизни — иль странника посох возьми,
Иль скройся отшельником, как Низами.

(Рассказ о падишахе, утерявшем надежду на получение им прощения.)

Но не пахнет ли такая проповедь обычным аскетизмом суфия-дервиша? Нет ли здесь все той же традиционности, где пышному наслаждению жизни противопоставлен лживый монашеский уход из нее,— в отшельничество, странничество, одиночество?

Здесь мы подходим к самому сокровенному в этой поистине замечательной сокровищнице тайн. Несмотря на привычные суфийские выражения, которыми поэт сопровождает во многих местах поэмы свои советы и порицания, он менее всего проповедник мирного непротивления, ухода от мирских дел, того благоразумия, которое избавляет аскета, дервиша, отшельника, одиночку-непротивленца от всяких преследований в жизни, от врагов, от ненависти окружающих. Мы уже видели, как скованно и несвободно чувствовал себя Низами на родине, как нравственно трудно приходилось ему,— такая судьба выпадает на долю только борца, искателя истины, не смиряющегося перед неправдой. Вместо беспечального одиночества дервиша Низами стоит в центре борьбы, стоит, полный ясного сознания того, что творится вокруг. Он еще молод (он писал «Сокровищницу» приближаясь к сороковому году жизни), а уже успел нажить множество смертельных врагов; и перед этими врагами он не бежит, не сдается:

Взгляни в этот мир — кто его главари?
На тех, кто прославлены в нем, посмотри!
Бесславные, старые века сыны
Меня, как свой век, разбивают они.

Но я новолунья подобен лучу —
Иссохнув, свою полноту получу.
И все их старанья и хитрый их труд
Победы в фальшивой игре не дадут.

(Макалэ XX.)

В чем сущность борьбы, которую ведет Низами?

Жизнь движется все к новому и новому, и человек стоит в потоке времени, как двойной богач: будь он хоть последним нищим, но он может «дать»,— внести в казну человечества новое слово, двинуть людей вперед; будь он хоть самым неопытным юнцом, но весь опыт прошлого принадлежит ему:

Ты нищий, но неисчерпаем твой дар,
Ты новый, но памятью прошлого стар.

(Макалэ IX.)

Такому пониманию человека сопротивляются старые, тупые хранители традиций, уже не способные к творчеству ревнители буквы, враги всякой свежей мысли, всякой смелой новизны мышления. Низами говорит:

Мой разум — познанию честь воздает.
Он новое — старым мерилом не бьет!
Я слышал — и камень, дав сроку истечь,
Стал яхонтом... Да не про всех эта речь!
Завистник чем старше, тем злее глядит,—
Он криком, как горное эхо, набит.
И пусть ты подносишь ему молоко,—
Оно ему, словно бы яд, не легко...
Мысль свежая черепа ищет жилье,
Но в старости мозг не приемлет ее...
Завидует юноше старый подчас,
Где в старцах сочувствие к юным у нас?

(Макалэ XV.)

Здесь мы сталкиваемся уже не с мудрой трудовой старостью, а со страшной косною старостью ретроградов. Мы заглядываем в окно той исторической борьбы, которую вел за свои смелые, новые передовые мысли Низами. Он открыто бросает вызов хранителям предания, страшным общественным противникам, окопавшимся в мертвой догме, в букве, в зависти к будущему.

Для Низами смелая работа мысли, научное познание мира — почетное дело («мой разум познанию честь воздает»), но для хранителей предания это — еретическое, богомерзкое дело. В рассказе о двух мудрецах-спорщиках Низами противопоставляет открытую, свежую, благоухающую, как роза, смелую мысль новатора темному яду той философии, которая хочет отравить всякое стремление человека к будущему, к свету и правде. Два мудреца поспорили друг с другом, чья философия сильнее. Они решили — каждый — поднести ее другому в виде напитка, чтоб испробовать и решить, какой из напитков оказывает сильнейшее действие. Первый мудрец, понимающий силу философии не как силу познания истины, а как силу запрета и уничтожения противника, способную своим ядом «даже камень разъять»,— варит смертоносный напиток. Но второй мудрец стремится не к запрету мышления противника; он любит смело искать истину всюду и знает, что ее можно почерпнуть во всем, даже в философии врага; и ради зернышка истины-сахара, содержащегося и в яде, смело выпивает этот напиток:

Тут первый мудрец, изготовивший яд,
Чьим мог бы зловоньем быть камень разъят,—
Напиток подносит: «Попробуй вино!
Не яд оно,— слаще, чем сахар, оно!»
Сосед его, дар смертоносный узрев,
В честь сахара выпил отраву, как лев.
И внутренним противоядием — вмиг
Он действию яда — преграду воздвиг.

Теперь наступает его очередь. Какой же философией ответит он своему противнику?

Сгорел мотыльком — и как прежде крылат.
Свечой поспешил на собранье назад,
Дорогою — розу срывает в саду,
Заклятье прочел и на розу подул,
И подал врагу, ради взгляда его,
Ту розу, что действенней яда его.
И, страхом пред этим цветком обуян,
Противник — от розы упал, бездыхан.
Так, мужество — яда исторгнуло шип,
А схваченный страхом — от розы погиб.

(Там же.)

Что встает в этих стихах перед читателем? Свежее утро нового отношения к истине, исходящее прежде всего от признания прав человека на новую мысль, на ее бесстрашные поиски; приемлемость реального мира во всей его поэтической красе, во всем дуновении его живой, прелестной для человека, чувственной ценности («заклятье прочел» — музыкальное выражение поэзии; «на розу подул» — смешение своего дыхания с дыханием розы). И этот реализм новой, земной философии убивает носителя страшного, запретного средневекового яда схоластики. Можно, впрочем, толковать эту притчу по-разному, но одно несомненно: среди традиционности восточного правоверного мышления нам сверкает в глаза, как яркая звезда среди туч,— внезапный утренний блеск философии раннего восточного Ренессанса. И загадка жизни поэта Низами проясняется, каждая непонятная фраза укладывается на свое место. Борец против традиционализма в суннитской, преданной традициям Гяндже! Яркий, на наш взгляд — ярчайший, представитель раннего восточного Ренессанса, оригинальный мыслитель, человек новой морали, нового отношения к жизни,— в осином гнезде, где строго соблюдается правоверность, как это отмечают путешественники, побывавшие в ту эпоху в Гяндже. Мог ли он прожить легко, не быть преследуемым, угнетаемым, не чувствовать себя нравственно в узах? С одной стороны — никакой поддержки от собратьев по перу, огромное большинство которых — это «продажная братья»; с другой — вражда «стариков», то есть идеологических вожаков города, превративших этот город в своеобразный оплот книжного, традиционного, схоластически-окаменелого мусульманства, так что даже в веках укрепилась репутация Гянджи как «суннитской». Не будучи льстецом, обивающим пороги дворцов, Низами не мог иметь поддержки в этой борьбе и сверху, от тогдашних правителей области.

Был ли он мутаззелитом, то есть примыкал ли к тому новому «протестантскому», свободомыслящему течению в мусульманстве, которое стремилось к реформе, к пониманию «духа», а не «буквы» корана? Решить этот вопрос — задача специалистов, перед которыми открыта

богатейшая философская поэма Низами. Хочу лишь обратить здесь внимание на отдельные мысли, разбросанные по всей поэме, которые говорят о новом гуманизме Низами, отличающем его творчество от многочисленных писаний современников. Этот гуманизм проникнут широким духом религиозной веротерпимости. Он вскормлен огромной образованностью поэта, впитавшей в себя и новейшую арабскую культуру в ее неоплатоническом выражении (знаменитое учение «Ихванус-Сафа», сборник анонимных братьев-энциклопедистов,— «братьев чистоты»,— распространявшийся кое-где на Востоке и несомненно знакомый Низами); и классическую персидскую поэзию; и древние религиозные книги — библию, Зенд-Авесту; и византийские веяния, проникавшие в закавказские культурные центры; и, наконец, что особенно важно,— сокровища местного фольклора. Именно этой последней особенности гуманизма Низами (окрашенности местным фольклором) его поэзия и обязана своим терпким народным юмором.

По всей поэме разбросаны блестки этого драгоценного юмора, полного восточной народной мудрости. И когда, например, мы читаем:

Один безбородый, ропща на судьбу,
Увидел двух длиннобородых борьбу.
«Э,— думает,— гол, как у беса, мой рот,
Зато не грозит мне тасканье бород!»—

(Макале XVII.)

Когда мы читаем эти и подобные им бейты, мы безошибочно угадываем в них влияние тех самых устных истоков, которые впоследствии привели к созданию крылатого образа Муллы Насреддина.

Характерные черты поэмы, раскрывающие перед нами Низами как представителя раннего восточного Ренессанса, еще далеко не исчерпаны всем вышесказанным. Образчиков веротерпимости, как я уже говорила, в поэме множество: дружелюбное отношение ко всем религиям, упоминание о библии и библейских праотцах, уважительное отношение к Иисусу, так же как к Моисею и мобедам (зороастрийцам), а в то же время резкая критика своего единоверца, мусульма-

нина, благочестие которого Низами к большой невыгоде для своего единоверца сравнивает с благочестием язычника-мобеда:

О ты, что зовешь «мусульманин» себя!
Родник, а ни капли воды у тебя!
Слабее не будь, чем индусский мобед...

(Рассказ о прозорливом мобеде.)

В ответ на лицемерный запрет вина, которое провозглашается искушением и гибелью человека, Низами с удивительным для своего времени рационализмом переносит вопрос с предмета искушения на характер искушаемого человека:

Вино ль виновато, что пьет человек?
Ты сделал проступок — при чем тут твой век?
Нет, век не брани за свои же дела,—
Ни мне, ни тебе им не сделано зла!..
Лишь те, что поддельны, сгорают в огне,
Но яхонт и злато — не тают в огне...
Жасмин и колючка — равно для нас злак.
Но первый — врачует, вторая — сорняк.
Пусть розовый куст из ручья не поят,—
В саду все равно он струит аромат
Но самою мягкою струйкою гор
Не сделаешь розой колючку и сор.

(Макаль XVI).

Сравнений, свободно избираемых из других верований, образов, ярко рисующих другие народы,— у Низами немало. Он, например, привлекает для красочной характеристики и желтые ритуальные одежды евреев и белизну тела Моисея, а когда хочет поэтически описать лилию, сравнивает ее золотые тычинки с золотом языка Иисуса:

Луч желт, как еврей, облаченный в косаб,
Бела, как ладонь Моисея, роса...
У лилий, чья жизнь, словно день, коротка,
Иисуса язык, Моисея рука.

(Первая тайная беседа о воспитании сердца.)

Но такою внешней благожелательностью поэт не ограничивается; глубиной некоторых афоризмов он показывает, что знает и понимает сокровенную филосо-

фию христианства, одно из главных положений его о том, что «если зерно не умрет, оно не воскреснет», переведенное Гете с замечательным лаконизмом, как «Stirb und werde» (умри и стань!):

Лишь брошенный в землю, он начал расти,
Лишь смолотый, смог белизну обрести.

(О сотворении человека.)

Чудесной теплотой дышит его отношение к другим народностям, населяющим нашу планету:

И белый и черный — все дети земли
В ее мастерской себе дело нашли.

(Макаля VII.)

Понимание земли как мастерской, где все трудятся на равных началах, сочетается у Низами и с теорией дружбы, возникающей между людьми по-настоящему только в совместном труде. Здесь мы переносимся в другую атмосферу, в ту подлинную жизнь, где уже не звучат в его поэзии ни нотки недоверия и презрения к людям, ни нотки разочарования и ухода в одиночество, отшельничества и странничества. Наоборот, четкие формулировки о товарищеской связи в совместной работе:

Какой-нибудь друг неизбежен везде,
Но лучший,— когда он помощник в труде.

(Об описании ночи и познании сердца.)

Четкое осуждение всякого солипсизма, всякого погружения в собственное эгоистическое «я», всякого материального преимущества:

Ты «я» говоришь, но поверь, это «я»
Исчезнет с концом твоего бытия.

(Макаля XVII.)

Кто «я» проявляет на этом пути,
Тот «мне» и «тебе» помешает пройти.

(Макаля XIX.)

Других обездолив, излишек забрав,
Ты долей доволен, и значит — ты прав.

(Макаля XVII.)

И, наконец, сознание необходимости коллектива в борьбе против произвола и деспотизма. Отдельные скрытые места поэмы выражают эту мысль довольно туманно и так многозначительно, что эти места в чтении кажутся таинственными угрозами. Именно в них сильно сказывается влияние Ихванус-Сафа,— во всяком случае той части учения «чистых братьев», где говорится о наличии людей, знающих и единомыслящих, собравшихся вместе, представляющих собой большую силу именно вследствие слияния их мыслей. Не забудем, что писалась «Сокровищница тайн», когда еще не затихли в Передней Азии крестьянские войны; когда еще жила в памяти страшная для многих властителей, помещиков и чиновников слава Бабека; и когда кишели по городам революционные секты ремесленников, сборища воинственно и анархично настроенной молодежи... Низами обращается к шаху:

Законность — вот власти условье земной,
А ты беззаконьем царишь над страной...
Не благословенно людей разорить
И честь свою в крови людской утопить...
В ответ притязаньям твоим над страной —
Два-три, мыслью смелых,— сольются в одной...
Высокие мысли — внушеньем сильны,
Их действие ведь не пустяк для страны!
В дыхании многих — слит разум один,
Смотри,— он не стал бы тебе господин!

(О хорошем отношении шаха к подданным.)

Кто эти многие, которыми грозит Низами шаху? Он их называет «уверенными»,— именно уверенными, а не только «верующими». Понятие о верующем обычно сливается с его личным спасением. Но Низами нигде не проявляет себя ортодоксально-религиозным человеком, его стихи о личном «спасении души» — наиболее слабы в поэме и наименее оригинальны,— он как бы выполняет ими существующую стихотворную традицию. А те, кого называет Низами «уверенными» и кого он высоко ставит над собою («Мы — ноги, они — головой нам даны»), это реальные люди иного, нежели обычный, склада,— люди-герои, взявшие на свои плечи движение истории,

передовые люди, вожаки эпохи. Уверенность для них не средство к личному спасению, а средство борьбы и победы в этой реальной, исторической борьбе:

Уверенность — каждой удачей расти,
Отрадней ее — нет стоянки в пути.
Уверенность — ногу в главу превратит,
Как золото, камень под ней заблестит.
И если уверенным будешь везде,—
Так мойся в огне н ходи по воде!
Уверенные — новой стати сыны.
Мы — ногн, они — головой нам даны.
Слеза нх иа коврик молитвы падет,—
Вино она сделает желтым, как мед.

(Рассказ о собаке, охотнике и лисице.)

Ясно, что здесь речь идет не о простой религиозной вере, о которой говорят, что она может сдвинуть с места гору. Об уверенных Низами говорит, как о совершенно новых людях, новом типе человека, они — «новой стати сыны»,— ясно, что это передовые силы исторического общества его времени.

Нет ничего ошибочнее, исходя из отдельных, грустных и полных разочарования монологов Низами, представлять его все же одиноким в своем времени, бегущим от общества друзей. Там, где речь в поэме заходит о настоящем человеке и человечности, у Низами тотчас же возникает и развивается мотив дружбы, которую он зовет единственным в жизни «вином утоления». Даже и уходить из жизни он советует не в одиночку, а смешав свое дыхание с дыханием другого человека,— метафорическое выражение духовной близости:

Спеши перед тем, как дыханье отдать,
Кому-нибудь в двери любви постучать,
Свой вздох уходящий — смешай с ним в одно,—
Дает утоленье лишь это вино.

(Макаля XIX.)

Так свидетельства «Сокровищницы тайн», во всей их сложности и противоречивости, поднимают перед нами завесу большой и трудной жизни одного из крупнейших мыслителей Востока, великого поэта раннего Ренессанса. Нам думается, «Сокровищница тайн» послужит глу-

боким и благородным материалом для наших советских теоретиков восточного Ренессанса, тем более что изучение этой поэмы еще по-настоящему и не начато, и того, кто не побоится трудностей такого изучения, ждут наверняка впереди не малые открытия.

Любопытно, что сам Низами, хотя и несколько юмористически, но уже проводил аналогию между Западом и Востоком, совершенно осознанно выражая свои симпатии к восточной психологии и считая западную уходящей, вечерней:

Знай, золоту, что породил наш Восток,
Неверно на Западе видеть исток!
Ведь щедрость — народам Востока сродни,—
На Западе — щедрость не любят они.
Что «утра восточник», как дар, поднесет,—
То «западник вечера» в долг заберет.

(Макалэ XIII.)

IV. РАННИЙ ПЕРИОД НАУКИ О НИЗАМИ

Духовное богатство, скрытое в наследии Низами, долгое время оставалось неизученным, приходя к человечеству по частям, небольшими отрывками.

Первые востоковеды довольствовались тем, что, подобно Хаммеру, давали жизнеописание поэтов по Довлет-шаху и переводы отдельных страниц из поэм, взятых большей частью из поздних компилятивных «тезкирэ» — восточных антологий XV—XVI веков. В начале прошлого столетия и такие «первые ласточки» незнакомой, сияющей весны — поэзии Востока — были целым событием в истории литературы [1]. Новизна и свежесть неведомого европейцам мира просачивались даже сквозь эти скудные переводы, почти всегда сильно грешившие против подлинника и в смысле верности и в смысле красоты. Широко известно, например, какою находкой оказался для европейского общества Омар Хайям, когда англичанин Фиц-Джеральд опубликовал свои очень вольные переводы его философских четверости-

---

[1] Интерес к Востоку в широком смысле слова начался в Европе еще в средние века. В крупнейших европейских университетах — в Саламанке, Риме, Болонье, Париже, Оксфорде кафедры арабского, халдейского и еврейского языков были учреждены еще в XIV в. Но востоковедение как наука начинает по-настоящему развиваться с конца XVIII — начала XIX в.

ший, «рубайят»; имя Омара Хайяма надолго сделалось чуть ли не самым любимым и популярным в Европе.

Не меньшее впечатление произвели и первые публикации из других восточных поэтов, в частности из Низами. Социальный смысл его «рассказов-притч» из «Сокровищницы тайн» прежде всего открылся англичанам. Одна из этих «притч» — «Рассказ о Хосрове Нуширване и его везире» (иллюстрирующий вторую речь поэмы «Наставление шаху об охране справедливости») — была опубликована в английском журнале «Spectator» и так понравилась англичанам, что взята оттуда под названьем «Разговор двух сов» и помещена в английской хрестоматии как образчик превосходной разговорной речи. Вот, в сокращенном виде, этот рассказ:

Однажды, оставив охотничий стан,
С охоты вперед ускакал Нуширван.
Но верный везир догоняет его,
Хосров и везир,— и вокруг никого.
И видит: развалины без очага,
Селенье пустое, как сердце врага.
И видит: сидят две совы на жерди
Так тесно, как тесно у шаха в груди.
Шах молвил везиру: «О чем у них речь?
Что нам из совиного свиста извлечь?»
Везир отвечает: «О царь наших дней,—
Скажу, раз ответить приказано мне:
В беседе их — смысл затаенный сокрыт,
Про свадебный договор он говорит.
Одна — это мать, что просватала дочь,
Ей надобен выкуп за брачную ночь.
«Развалины эти оставь нам,— твердит, —
И к ним ты таких же прибавь нам»,— твердит.
Другая в ответ ей: «О чем говорить?
Взгляни, сколько шах наш успел разорить!
С его притесненьями — долго ли ждать?
Сто тысяч развалин смогу тебе дать!»
Замолкнул везир. И пристыжен Хосров.
Вздохнувши, он стон испускает без слов.
Свой палец зубами в стыде прикусил,
«До птиц притесненье дошло! — возгласил.—
Сегодня, как зрелище, вижу свой гнет,
О горе, он завтра в позор перейдет!..»
И так стал горяч в покаянье Хосров,
Что гвозди коню растопил у подков.
Обратно к войскам поскакал на коне,—
И новым повеяло ветром в стране.

«Калям» [1], что поборам вел счет, он убрал,
Дурной свой обычай и гнет он убрал,
Дал кров правосудью, насилье свернул,
Берег до последнего вздоха страну,
Когда ж, испытав всех превратностей бег,
Ушел,— то прославлен остался навек.

Это раннее, свежее время, когда восточная поэзия со страниц специальных исследований подхватывалась издателями и переходила во всякого рода сборники, чтобы сделаться достоянием широчайших кругов читателей и чуть ли не заучиваться ими наизусть, было еще младенческим в смысле ее научно-критического изучения. Множество первых попавшихся сведений повторялось некритично, случайные манускрипты переводились со всеми заключенными в них ошибками, как перевел, например, кембриджский ученый, Самуэль Ли, сокращенный манускрипт путешествия Ибн-Батуты. Сами ученые полемизировали друг с другом в такой форме, какую едва ли можно назвать «академической». Когда, например, Анкетиль дю Перрон задел в своем издании перевода Зенд-Авесты оксфордских профессоров, взбешенный английский востоковед сэр Джонс написал ему по-французски: «...Ou vous avez insulté le goût du public en lui présentant des sottises, ou vous l'avez trompé en lui débitant des faussetés: et de chaque côté vous méritez son mépris» [2] (или вы оскорбили вкус публики, предлагая ей глупости, или вы ее обманули фальшивками,— и в том и в другом случае вы заслуживаете ее презрение). А сам, негодующий на содержание Зенд-Авесты и ее переводчика, сэр Джонс наделал в своей работе столько ошибок, что историк Броун пишет о нем: «Сэр Вильям Джонс был так же самоуверен в своих утверждениях, как и в своих отрицаньях,— и слишком часто одинаково незадачлив и в первых и во вторых» [3].

Но при всех ошибках раннего востоковедения это время — повторяю — чутьем уловило и передало всю

---

[1] Здесь *«калям»* в смысле записи размеров налогового обложения. Вообще «калям» — перо.

[2] Приведено в блестящей работе E. Brawn «A literary history of Persia» 2 тома (первые годы XX в.).

[3] Там же.

прелесть и важность восточной поэзии широким кругам общества и оплодотворило ею мировую литературу. Именно в те годы больше, чем в последующие, налицо была живая связь молодой науки с представителями совершенно других специальностей.

Чудесной иллюстрацией к нашим словам может послужить роль поэзии Востока в жизни Гете, а в то же время и обратная роль — самого Гете — в развитии востоковедения и особенно науки о Низами. Как известно, свой интерес к Востоку Гете выявил в двух томах, созданных уже на старости.

«Западно-восточный диван», о котором идет речь, состоит из тома стихов, вмещающего двенадцать разделов, которые, по примеру восточных поэтов, Гете называет «намэ» (книги),— намэ Певца, Хафиза, Любви, Наблюдений, Недовольства, Изречений, Тимура, Зюлейки, Кравчего, Притч, Персов и Рая. За томом стихов следует том прозы, где читателю дается подробное введение в поэзию Востока и ряд статей о ней Гете критико-биографического характера.

И в томе стихов и в томе прозы Гете отводит очень много места Низами. Это произошло отнюдь не случайно. Именно в Низами, в родственных самому Гете сторонах мышления и характера Низами, в дидактическом уклоне его поэзии, в глубокой мудрости некоторых стихов из «Сокровищницы тайн», ставших известными Гете, и нашел великий германский поэт свою западно-восточную «формулу перехода». Можно не преувеличивая сказать, что дух Низами веет над всем «Диваном» Гете и почти во всем его определяет.

«Тонкий, высокоодаренный дух, избравший — поскольку Фирдоуси исчерпал все героические предания— материалом для своих стихотворений задушевнейшие взаимодействия глубочайшей любви (die lieblichsten Wechselwirkungen innigster Liebe)»,— так начинает Гете свою главу под заголовком «Низами» [1]. «Он выводит Меджнуна и Лейли, Хосрова и Ширин — любящие пары; они предназначены друг другу через предчувствие, судьбу, природу, привычку, склонность, страсть;

[1] Goethe в изданни Reclam, т. IV, стр. 113.

разлучены через прихоть, упрямство, случай, принуждение и насилие; опять чудесно сведены вместе и в конце концов снова тем или иным путем оторваны друг от друга и разъединены. Из этого содержания и его обработки возникает идеальное стремление (ideale Sehnsucht), нигде не находящее удовлетворения. Прелесть поэм велика, многообразие бесконечно. Также и в других его, непосредственно нравственной задаче посвященных, стихотворениях дышит та же милая (любезная сердцу) ясность (liebenswürdige Klarheitl). Что только может встретиться человеку двусмысленного, сводит он всякий раз опять к практическому, и в нравственном делании (деятельности) находит лучшее разрешение всем загадкам»[1].

Под «стихотворениями, посвященными непосредственно нравственной задаче», Гете мог разуметь только поэму Низами «Сокровищница тайн». Он знакомился с Низами по очень обстоятельной главе в книге Хаммера[2], где дано, к сожалению в не очень точном и малохудожественном переводе, около двухсот стихов из «Сокровищницы тайн», сорок восемь стихов из «Хосров и Ширин», сто восемь стихов из «Лейли и Меджнун», ни одного — из «Семи красавиц» и около ста из «Искандер-намэ». Если учесть, что «Сокровищница тайн» — самая маленькая по размеру поэма Низами, станет ясно, насколько превышает количество переведенного Хаммером из нее все остальные переводы. Хаммеру эта первая философско-дидактическая, очень сложная и трудная, но удивительно глубокая и человечная поэма Низами была наиболее близка и притягательна, а через Хаммера она захватила и Гете. В личном общении с Гете Хаммер мог читать и переводить ему много больше, чем вошло в его книгу, тем более что содержание всех пяти поэм Низами Гете знал очень подробно — гораздо глубже и подробнее, чем мог бы из книги. И все же, хотя некоторые глубокие мысли Низами и, в частности, его несомненный

---

[1] Goethe в издании Reclam, т. IV, стр. 113.
[2] «Geschichte der schönen Redekünste Persiens», Wien, 1818, стр. 105—119, гл. XXXII.

диалектизм, были подхвачены великим немецким поэтом как нечто родственное собственному его духу,— скрытый личный трагизм «Сокровищницы тайн» остался для Гете закрытым. Чтоб почувствовать его, переведенных отрывков оказалось недостаточно. Что же открылось для Гете в Низами?

Сводить все двусмысленное, сложное, проблемное к практической деятельности и в ней находить разрешение всем загадкам бытия; делать высшим критерием практику — это особенность методики жизни не только Низами, но и самого Гете. Неоднократно, десятки раз излагал он ее как правило; сотни раз утверждал ее косвенно. Она пронизывает как главная мысль и любимый роман Гете — «Ученические и траннические годы Вильгельма Мейстера» и «Фауста». Да и в самом «Западно-восточном диване» проходит та же мысль. У него есть там такие слова: «Истинная жизнь — это вечная невинность действия» (Denn das wahre Leden ist des Handelns ew'ge Unschuld) [1]. В очень известном и часто переводившемся стихотворении «Lesebuch» («Книга для чтения») Гете восклицает: «О Низами, в конце концов ты нашел верный путь! Неразрешимое — кто решит? Любящие, снова найдя друг друга» [2].

В другой статье, называемой «Общее», Гете дает специальный разбор одной из притч «Сокровищницы тайн», помещенной в книге Хаммера. В этой притче рассказывается, как Иисус, странствуя, приходит на городскую площадь, где валяется труп собаки. Горожане собрались вокруг него подобно птицам-стервятникам, и каждый ругался над трупом; один говорил, что от вони трещит его голова; другой — что эта падаль приносит несчастье. Когда же дошло до Иисуса, он промолвил: «Жемчужина по своей белизне не сравнится с его зубами» [3].

Гете приводит это стихотворение в статье в дословном переводе Хаммера (смягчив только одну его строку) и пишет замечательные слова: «Из падали разлагаю-

---

[1] Goethe, т. IV, стр. 33.
[2] Там же, стр. 46.
[3] Там же, стр. 119.

щейся собаки умеет Низами выжать такое нравственное наблюдение, что оно изумляет и поучает нас. Каждый чувствует себя пораженным, когда этот полный любви и остроумия пророк своеобразнейшим образом вынуждает людей к щадящему и уважительному отношению. Как сильно умеет он вернуть беспокойную толпу к себе самой, заставить ее устыдиться своего пренебрежения и ругани и посмотреть на не замеченное раньше качество с признанием, может быть, даже с завистью. Каждый из стоящих думает теперь о своих собственных зубах. Хорошие зубы всюду, а особенно на Востоке, приятны как дар божий. Разлагающееся животное вдруг становится — благодаря тому совершенному, что от него осталось,— предметом удивления и благостного размышления».

Дальше в стихотворении у Низами идут две очень темные строки. У Хаммера они переведены так: «От этих слов (то есть слов Иисуса) присутствовавшим стало жарко, как от охваченной пламенем раковины». Гете пишет по поводу этих строк: «Не так ясно и убедительно превосходное сравнение, каким заканчивается притча; мы позаботимся поэтому сделать его нагляднее. В местностях, где недостает известковых осаждений, для изготовления в высшей степени нужного строительного материала употребляются раковины, засыпаемые между сухим хворостом и прожигаемые пламенем. Наблюдающий не может отделаться от чувства, что эти существа, питающиеся и растущие в море, еще недавно по-своему пользовались жизнью, а сейчас не то чтобы сгорают, но пронизываются пламенем, сохраняя всю свою форму, хотя все живое в них уже уничтожено...» И дальше: «Подобных примеров, взятых из непосредственного созерцания природы и действительности и возбуждающих высокие нравственные представления из глубины развитого умения чувствовать,— можно было бы набрать сотни» [1].

Этими словами Гете привлекает внимание переводчика к р е а л ь н о м у содержанию образов Низами, которые на первый взгляд могут показаться внешнепоэти-

---

[1] Goethe's Werke, стр. 268.

ческой метафорой, не требующей точного смыслового перевода, а лишь адекватной красивости. Урок для переводчиков с восточных языков очень большой и важный!

У подлинных поэтов Востока метафоры и тропы не бросаются попусту, не формальны; в них всегда есть реальное содержание (и это особенно относится к Низами). Переводя их приблизительно, рискуешь упустить важные и глубоко реальные места текста, взятые, как говорит Гете, «из непосредственного созерцания природы и действительности».

В эпоху Гете буржуазное востоковедение просто и некритично повторяло сводные, ненаучные данные таких восточных биографов, как Довлет-шах (XV в.); оно не ставило, да и не могло ставить, вопроса о культурной принадлежности Низами тому или другому народу, а просто включало его, по принципу общего для того времени языка, на котором он писал (фарси), в одну скобку с персидскими поэтами. Не мог, разумеется, поставить этого вопроса и Гете, но замечательно, что, руководясь во всем материалом востоковедов, он проявил гораздо больше критичности к их источникам, нежели они сами; так, он нигде не приводит легендарных и анекдотичных биографических фактов, на которых строит Довлет-шах свои биографии. И когда пишет о жизни Низами, чей творческий облик он вскрыл с такой глубокой конкретностью, Гете ограничивается лишь очень осторожной, но зато и очень продуманной фразой: «Вообще же он (Низами) вел, соответственно своему спокойному занятию, спокойную жизнь под Сельджукидами и был похоронен в своем отечественном (родном) городе Гяндже» [1].

Гете отлично знал географию Востока; он упоминает в стихах и о Трансоксании, о Бухаре, и о персидских и арабских городах: Исфагани, Басре, Багдаде («для каждого любящего недалек Багдад»); он знает Мазандаран и отлично знает географическое протяжение Азербайджана (северного и южного). Так, в статье о «Пьетро делля Валле» (одном из самых ранних путешественни-

[1] Goethe's Werke, стр. 259.

ков в Персию) он пишет про персидского шаха Аббаса, что тот «совершенно в архаическом стиле сосредоточил все свое войско в низинах Азербайджана (in die Flächen von Aderbijan)»[1]. Поэтому, когда Гете подчеркивает кровную связь поэта с Гянджой как самый конкретный факт его биографии, он знает, что делает. Историческое место действия великого азербайджанского поэта на грани между Азией и Европой во многом помогло выработке и духовной независимости Низами, и общей широте его взглядов, и накоплению огромного объема знаний, и необычайной веротерпимости. Гете обращает внимание исследователей в эту сторону. Он показывает себя здесь первоклассным филологом. В самом деле, стоит только тщательно сопоставить наследство хотя бы двух поэтов — Низами и Джами, чтоб сразу почувствовать разницу атмосфер: живший на три века позже блестящий поэт Джами во всей пестроте оставленного им гениального наследства и при всем формальном совершенстве этого наследства все же кажется дальше от общения с Европой, нежели Низами. Когда обобщает Джами, то он подводит итоги всему, что было создано до него в восточной поэзии; когда же обобщает Низами, то он как бы бросает в будущее проекцию, где встречаются люди Запада и Востока. Гете указывает, как много в огромных полотнах, созданных величайшим азербайджанским поэтом, материала и для историков, и для этнографов, и для ученых других специальностей.

И советская наука о Низами с благодарностью включает имя Гете в ряды первых востоковедов, сумевших заложить основы правильного понимания и изучения азербайджанского классика.

---

[1] Goethe's Werke, стр. 337.

V. РАЗВИТИЕ НАУКИ О НИЗАМИ

«Западно-восточный диван» Гете не только приблизил восточную поэзию к читателям, но и оказал известное влияние на самих востоковедов. Первая настоящая книга-монография о Низами, юношеская диссертация молодого венгерского ученого Вильгельма Бахера, вышедшая в Лейпциге на немецком языке в 1871 году [1], упоминает о Гете в самом своем начале.

Вильгельм Бахер изучил восточные языки в Будапеште у такого крупного ориенталиста-практика и путешественника по глубинной Азии, как Вамбери. Он окончил не только Бреславльский университет, но и высшую школу юдаизма («йешива йешибот»), объединив в своем лице и ученого-ираниста и ученого-гебраиста. Вамбери сумел передать ему свое живое ощущение древнего языка не как мертвого языка, а как речи народов, продолжающих свое историческое развитие. И это необычайно плодотворно сказалось на юношеской диссертации Бахера. Он избрал в ней метод, каким русский ученый Ханыков построил свою концепцию жизни другого азербайджанского поэта, Хакани: вместо механического повторения данных тезкирэ и затем отвлеченного анализа поэтических особенностей и красот

---

[1] Dr. Wilhelm Bacher, Nizamis Leben und Werke und der zweite Theil des Nizamischen Alexanderbuches, Leipzig, 1871. В СССР я знаю только один экземпляр этой книги в Ленинградской публичной библиотеке имени Салтыкова-Щедрина. Фотокопия ее имеется в Музее Низами в Баку, так же как и полный перевод на русский язык (машинопись).

поэм Низами, Вильгельм Бахер с удивительным для своих лет чутьем кропотливого исследователя сумел найти и осветить много биографических свидетельств о Низами, содержащихся в самих его поэмах. Фактически работа Бахера была первым подлинным исследованием рукописного наследства поэта, и с нее наука о Низами получила принципиально новую установку. А. Е. Крымский пишет о Бахере в своем обзорном труде «Изучение Низами», что в этом изучении «можно датировать постановку вопроса на единственно правильный путь только с 1871 года, с появления небольшой кандидатской диссертации (доктората) молодого Вильгельма Бахера». Даже и при наличии нескольких фактических ошибок (позднее исправленных востоковедами Риэ и Этэ); при наличии идеалистического подхода к творчеству поэта, недостаточного изучения исторической и социальной почвы, на которой выросло это творчество,— даже и при всех этих, неизбежных для того времени и тогдашнего уровня науки недостатках,— диссертация Вильгельма Бахера представляет собою ценный научный труд, до сих пор не утративший своего значения.

Именно Бахер нашел в «Лейли и Меджнун», в главе «Упоминание о некоторых из отошедшей родни» сведения об отце, матери и дяде поэта:

Если ушел мой отец, по обычаю деда,
Юсуф, сын Зеки Муайяда,
Что мне бороться с временем,
Это — время, не насилие, зачем же вопить мне?
Если мать моя, курдская госпожа,
По обычаю матерей ранее меня умерла,
С мольбами кого помяну,
Дабы привел он ее ко мне воплями?
Если Ходжа Умар, который был дядей моим
(по матери),
Лишиться его — было горем моим,
От горечи этого глотка у меня
Во флейте горла оборвался стон...

(Подстрочный перевод Ю. Н. Верховского, под редакцией Бертельса.)

Там же, в «Лейли и Меджнун», нашлись указания о сыне поэта, Мухаммеде:

Сын (мой) Мухаммед-и-Низами,
Этот дорогой моему сердцу, как сама жизнь.

И дальше — возраст сына:

О четырнадцатилетняя прохлада очей моих!

Нашлось новое собственное имя поэта, Ильяс, не упоминавшееся в древних «тезкирэ»:

Если ты возьмешь прозвание Низами —
Увидишь число тысячи и одного имени.
А Ильяс, если отнимешь его от «л» —
«а» от лама — алиф,
И еще «б» — будет девяносто девять имен его.
Такого рода тысяча и одно укрепление,
С сотней без одного оружия у меня есть [1].

Открыты были и сведения о первой жене поэта, прекрасной кыпчакской рабыне Афак, и о ее ранней смерти, и о двух других браках Низами (в «Искандер-намэ»); о том, что Мухаммед был его первенцем и единственным сыном и т. д. Все эти подробности, по существу хотя и менее важные и интересные, нежели установление идейного и общественного облика Низами и передовой роли его поэзии, превращают для нас отвлеченный образ поэта в живого человека с плотью и кровью и этим кладут начало подлинно историческому изучению Низами. Они занимают часть монографии Бахера и добросовестно повторяются современными биографами. Другая ее половина — не менее ценное исследование второй книги «Искандер-намэ». Открытия коснулись и дат, которые имеются в каждой поэме. Так, в «Лейли и Меджнун» поэт говорит, что закончил поэму в последний день реджаба Си-фи-даль, то есть 24 сентября 584 года (1188 год нашей эры).

Именно эти даты и послужили основанием для выработки условной даты его рождения и смерти (1141—1201).

Мы уже указывали, что Музей Низами с этой датировкой не согласен и принимает за дату смерти

[1] Весь отрывок построен на сложении и вычитании цифровой последовательности букв алфавита и символического значения числа 1001, как тысяча одно имя аллаха и 99 атрибутов его.

Это место показывает, что Низами в религиозном споре своего времени между правоверными (приписывавшими богу 1001 имя и 99 атрибутов) и альмохадами, унитариями (отрицавшими этот явный отголосок языческого многобожия) был с унитариями, потому что не без юмора применяет сакраментальные числа к собственному имени.

1203 год. Е. Э. Бертельс придвигает эту дату, согласно эстампажу с могильного камня, еще ближе к нам,— к 1209 году. Но можно ли считать совершенно достоверной и дату рождения Низами? Сличение этой даты (1141) с другими, связанными с биографией поэта, возбуждает некоторое сомнение в ее достоверности. Так, у Довлет-шаха и в других тезкирэ учителем Низами указывается знаменитый Ахи Фарредж или Фаррух разночтение объясняется неточным положением в разных рукописях одной точки возле буквы) из Зенджана. В старейшей из известных рукописей по суфизму «Кашф-эль-Махжуб», переведенной Никольсоном и опубликоваиной в XVII томе знаменитой серии Гибба еще в 1910 году, это имя в главе XIII, посвященной известнейшим «одиночкам-суфиям», а также «ведущим духовным учителям» (современникам автора трактата), в подзаголовке «Кухистан, Азербайджан, Табаристан и Кнш» стоит первым: «Шейх Фарредж, известный как Ахи Зенджани, был человеком превосходного дарования и возбуждающей восхищение доктрины»[1]. В Константинопольском издании «Косморама, или Джехан-нумэ», где дано подробное описание Зенджана, пограничного города Северного Ирана, тоже упоминается об учителе Низами, как об Ахи Фарредже и вдобавок — шиите: «Зенджан, жители которого большею частью шииты, дал жизнь, между прочим, шейху Ахи Фарреджу... и другим знаменитым людям»[2]. Но если Ахи Фарредж был действительно учителем («пиром», старцем) Ннзами, то придется отодвинуть дату рождения Низами к более раннему времени. «Кашф-эль-Махжуб» писался в конце XI века, и Ахи Фарреджу должно было бы быть далеко за сто лет, когда Низами мог бы стать его учени-

---

[1] «The Kashf-Al-Mahjub», the oldest persian treatise on sufism by Ali-ben-Uthman aljulla bi-al Hujwiri, translated from the text of the Lahore edition compared with MSS in the India office and British Museum by R Nicholson, Leyden, Volume XVII, Gibb Memorial. (Старейший персидский трактат по суфизму, переведенный с текста лагорского издания, сверенного с манускриптами, находящимися в Индии и в Британском музее, Р. Никольсоном.)

[2] Цитирую по Шармуа, стр. 124.

ком. Конечно, невозможного тут ничего нет. Ведь рассказывает же араб Ибн-Батута, «этот честный путешественник», как определил его исследователь мусульманства Дози, о 130-летнем ахи, которого он встретил в Эрзеруме: «В Эрзеруме я видел ахи Тумана... чей возраст достиг 130 лет. Он был еще во власти всех своих способностей и мог делать прогулки, куда хотел. Получив его благословение, я отправился в город Бирки» [1]. Но, думается нам, разумнее было бы критически пересмотреть дату рождения Низами [2], нежели идти на такие хронологические натяжки. Значение сообщения об Ахи Фарредже и нахождение его именно на границе Северного Ирака — вообще крайне важно для понимания борьбы Низами, которую он вел в суннитской Гяндже (имев руководителем старца шиита!); объясняют они и загадочный бейт в «Сокровищнице тайн»:

Гянджа, повязав меня, крепко взяла,—
Богатства Ирака держу без узла.
(Конец книги.)

Вернемся, однако, к диссертации венгерского ученого.

Вильгельма Бахера европейское востоковедение признало авторитетом по Низами. Западные ученые, исправив отдельные фактические ошибки Бахера, и до сих пор повторяют все, что относится к биографии Низами, из его диссертации, зачастую ограничиваясь простым его пересказом или ссылкой на него как на «специалиста по Низами». Английский историк литературы, востоковед Э. Браун, например, поступал так вплоть до 20-х годов нашего века. Это показывает, насколько жизнен труд молодого венгерца и как в сущности мало со времени Гете и Бахера проявили интереса европейские востоко-

---

[1] Цитирую по английскому переводу Самуэля Ли с сокращенной рукописи Ибн-Батуты. То же место есть и в полном французском переводе Дефремери «The travels of ibn-Batuta», translated from the abridged arabic manuscript by Samuel Lee, p. 72, London, 1829.

[2] Напомним здесь нашему читателю, что большая часть дат, встречающихся в манускриптах, обычно оказывается позднейшей вставкой самого переписчика, подобно тому как у нас выход книги датирует обычно издательство. Вот почему даты поэм Низами не могут считаться абсолютно достоверными для аргументации ими.

веды к изучению одного из ярчайших поэтов и мыслителей Востока. Укажем здесь наиболее существенную ошибку Бахера, которую необходимо иметь в виду исследователю, пользующемуся его книгой.

В поэме «Сокровищница тайн», в главе «О положении и достоинстве этой книги», есть замечательное место, где Низами сравнивает свою книгу с несколько ранее вышедшей (такого же дидактического типа, как и его) книгой поэта Сенаи «Сад истины». Книга Сенаи была посвящена царю Бахрамшаху Газневиду, а Низами посвятил свою «Сокровищницу тайн» тоже Бахрамшаху, но только не Газневиду, а Сельджукиду. Играя на сходстве имен обоих «адресатов», Низами сравнивает свою поэму с поэмой Сенаи и отдает предпочтение своей:

Двух славных поэтов — две книги на суд,
И обе печать Бахрамшахов несут.
Той золото — новый нам вынес рудник,
Мой жемчуг — из нового моря возник.
Та — знамя Газни вознесла над собой,—
Знак румской монеты признал я за свой.
Хоть золотом книга его и блестит,—
Все ж больше моя золотая в чести.
Хоть весом и меньше мой вьюк, чем у той,—
Но лучший у нас покупатель зато.
Наш способ странней,— невниманье забудь,
Вчитайся,— не будет он странным ничуть.
Ведь свет моих слов, озаря небосвод,
Не жиром чужим, как светильник, живет[1].

Низами здесь прямо сопоставляет обе поэмы — свою и Сенаи,— с восточной вежливостью отдавая последней должное, но предпочитая свою как нечто совершенно новое и самостоятельное. У Вильгельма Бахера это место «Сокровищницы тайн» переведено совершенно неверно. Вместо двух книг двух разных поэтов, Сенаи и Низами,— оказываются два письма двух разных правителей, в которых они будто бы просят Низами о посвящении им (или о написании для них) поэмы, при-

[1] «Сокровищница тайн», глава «О положении этой книги», бейты 408—414. Стихотворный перевод из «Сокровищницы» всюду мой; подстрочный перевод с персидского — покойного замечательного иранолога А. А. Ромаскевича.

чем один предлагает ему за это золото, а другой — жемчуг, один поднимает «далекое» знамя, другой — румский знак, но поэт в ответ на этот соблазн золотом объявляет, что золото его собственной речи куда выше:

Два письма пришли из двух лагерей,
Запечатанные печатями храбрейших государей;
Один принес золото из старого рудника.
Другой — жемчужины из глубины моря.
Этот принес издалека знамя,
Знак другого — был румским.
Но как бы ни были соблазнительны, как золото, речи обоих,
Золото из моего рта — превосходней [1].

Здесь не только не сохранена тонкость и точность деталей, но совершенно извращен весь смысл, и мудрая поэма Низами как бы становится предметом торговли.

Нужно помнить, что при всем общем достоинстве книги В. Бахера, впервые привлекшего к Низами серьезное внимание исследователей, В. Бахер не дал — да и не мог дать в свое время — живого исторического фона и тех социальных условий, в каких жил Низами. Поэтому работа Бахера, как и заметки о Низами Гете, еще не смогли раскрыть всей философской глубнны поэзии Низами,— в ее бессмертном для человечества значении.

После Бахера наука о Низами на Западе стабилизируется, изредка обогащаясь критическим просмотром дат и отдельных биографических указаний. Большую работу в последнем отношении проделал Чарльз Риё [2].

---

[1] Привожу это место в немецком оригинале Бахера:
Zwei der Briefe kamen aus zwei Lagern,
Heldenfürsten hatten sie gesiegelt.
Jener brachte Gold aus alter Mine,
Dieser Perlen aus das Meeres Tiefe.
Dieser trug von Fern herbei die Fahne,
Rumisch war das Zeichen jener Präge.
Aber lockt wie, Gold auch beider Rede,
Trefflicher ist Gold aus meinem Munde.

W. Bacher, стр. 17. Свою ошибку Бахер развивает и дальше, высказывая предположение, что два властителя, чьи предложения отклонил Низами, были правителями Гелата и Мераги.

[2] См. Charles Rieux, Catalogue of the persian Manuscripts in British Museum, II, 1881, стр. 564—571.

Замечательно, что Восточная Европа в изучении Низами опередила Западную. Дело венгерца Бахера подхватило русское и чешское востоковедение, первое — в лице Шармуа, второе — в лице чешского ученого Рипка. Я уже писала выше о его монументальной работе вместе с Х. Риттером по составлению критического текста «Семи красавиц». Кроме того, Ян Рипка популяризировал Низами в своих статьях и выпустил в Праге в переводе на чешский язык ряд стихотворных отрывков из Низами. Книга эта оформлена в восточном вкусе и художественно иллюстрирована. Что же касается Западной Европы, то, по-видимому, насколько можно судить по доступным для нас изданиям, в изучении Низами там мало что изменилось. В Англии в 1928 году была издана Лауренсом Биньоном книга «Poems of Nizami», содержавшая 16 цветных миниатюр из одной рукописи «Хамсэ», находящейся в Британском музее. Миниатюрам предпослан пояснительный текст. (Имеется в Баку в музее Низами.) Недавно вышел в Лондоне новый прозаический перевод «Сокровищницы тайн», сделанный заслуженным преподавателем Лондонского университета и старшим лектором персидского языка в Лондонской школе восточных и африканских наук Х. Х. Дарабом [1]. Книга эта выпущена в восточной серии Пробштейна (том XXVII) и снабжена иллюстрацией к притче о «Старухе и Санджаре». Будучи летом 1956 года в Лондоне, я провела несколько дней в восточном отделении библиотеки Британского музея над сличением двух переводов «Сокровищницы тайн»,— первого, сделанного Хиндлеем и хранящегося в рукописи в Британском музее [2] и второго, Х. Х. Дараба. Разумеется, второй из них во всех отношениях точнее и совершеннее хиндлеевского; последний и не претендует на особую точность, поскольку сам автор назвал его «скетчем» — первым беглым наброском. Дараб

[1] Cholam Hosein Darab, M. A. (Lond.). Senior Lecturer in Persian, School Oriental and Africam Studies, University of London. «Nezami Makhzanoi osrar». L. 1945.

[2] Рукопись перевода Хиндлея в восточном отделении библиотеки Британского музея: Yohn Haddon Hindley. Sketch of Makh-san-ul-Asrar. Additional 6961 Br Mus.

выполнил свою задачу вполне добросовестно, по критическому тексту Дестгерди и, на первый взгляд, очень точно. Однако социальный смысл поэзии Низами, то, что удалось так блестяще выявить коллективными усилиями большой группы советских востоковедов, потрудившихся над подстрочными переводами «Пятерицы» Низами, пропал совершенно и у Хиндлея и у Дараба. Для примера я списала себе из обоих переводов такой ясный по смыслу рассказ, как притчу о двух мудрецах-спорщиках. В оригинале понятно, что хотел сказать Низами и на чьей стороне его симпатии. Однако у Дараба (не говоря уже о Хиндлее) главное внимание обращено на магию, на колдовство изготовления противоядия как химического лекарства против яда и мудрец-победитель оказывается в своем роде чернокнижником, победившим через лекарство, а не через истину своего учения, создавшую в нем внутреннее противоядие учению его противника. И это исчезновение за деталями глубокого внутреннего смысла Низами — почти везде.

В Германии в конце прошлого века сделана попытка дать анализ поэтики Низами. Автор ее, Хельмут Риттер, рассматривает форму у Низами также вне связи с социальным содержанием его поэм [1].

---

[1] Hellmut Ritter «Uber die Bildersprache Nisamis». Berlin und Leipzig. 1927. Автор говорит в предисловии, что «на вопрос, в чем состоит тотчас ощущаемая в «Хамсэ» специфическая особенность этого произведения, до сих пор не получено ответа». Однако же сам он, основываясь не на том, что есть у Низами общего с его средой и временем и в чем он радикально с ними расходится,— а наоборот, «сделав так, как если бы существовал только один Низами в мире и ничего вокруг него», тоже не дал полного ответа на поставленный им же вопрос о характере образов у Низами.

VI. РУССКАЯ ДОРЕВОЛЮЦИОННАЯ НАУКА О НИЗАМИ

Прежде чем рассказать об истории нашей науки о Низами, коротко напомню читателю о развитии русского востоковедения вообще. Оно имеет свои характерные и очень интересные черты, отличающие его от буржуазного востоковедения на Западе.

Начало ему положил Петр I, послав в Персию пять учеников московских латинских школ для изучения восточных языков. В 1769 году появился указ Екатерины II об открытии «класса татарского языка» в Первой казанской гимназии. Казань стала колыбелью русского востоковедения. Но решающее начало ему заложено в Москве. В 1811 году в Московском университете стал преподавать восточные языки профессор А. В. Болдырев (1780—1842), известный тем, что он издал в 1824 году первую в России «Арабскую хрестоматию». Этот сборник, где было собрано много образцов поэзии, сыграл огромную роль в возникновении интереса к Востоку среди русских писателей и несомненно оказал влияние на Лермонтова. С 1816 года к Москве присоединился Петербург, а позднее и Одесса (Ришельевский лицей). В первой половине XIX века в России изучались, кроме персидского и арабского, живые языки: грузинский, азербайджанский, армянский, монгольский, китайский, еврейский (кафедра Д. А. Хвольсона), маньчжурский, турецкий. Под давлением прогрессивных общественных сил в 1836 году вышло разрешение принимать в так называемые казенные гимназии детей национальных меньшинств Сибири и

Оренбурга, и в Сибири появляются даже свои востоковедческие кадры, например ученый-бурят Дорджи Банзаров. Были в России среди русских ученых и крупные востоковеды из населявших Россию других национальностей, хотя бы, например, востоковеды-азербайджанцы, такие как А. К. Касимбек, трижды получивший русскую демидовскую премию за свои труды, известный своими изданиями различных текстов (в том числе даже и на джагатайском наречии) и превосходными работами по мусульманскому законоведению; или предшественник его по кафедре персидского языка в Петербургском университете профессор Джафар Топчибашев, вышедший в отставку в 1849 году.

Чем же отличалось русское востоковедение от западного? Народы, чьи языки сделались предметом изучения в Европе, территориально были отдалены от нее. Два очень важных фактора стимулировали их изучение: во-первых, интересы эксплуатации Западной Европой своих далеких колоний; во-вторых, способы воздействия на них при помощи проповеди христианства. Колонизатор и миссионер — вот кто стояли за спиною европейского востоковедения и позднее — востоковедения американского. Но Россия видела народы Азии и Кавказа у себя по соседству. Нельзя сказать, чтобы в дореволюционной России колонизаторский и миссионерский факторы не играли своей роли в деле изучения восточных языков; однако же к ним прибавился еще один очень сильный фактор — общественный. Широкие круги русского общества, и притом круги передовые, непосредственно вступали в тесное общение с народностями Азии и Кавказа, изучали их быт, воспринимали их природу как часть своей родной природы, дружили с передовыми представителями этих народностей, нередко изучали их язык; точно так же и представители этих народностей делали свой вклад в русскую литературу. Достаточно, например, вспомнить, что один из крупнейших очагов живого востоковедения, знаменитый московский Лазаревский институт, был основан армянином по происхождению. Демократические слои русского общества не могли не оказывать некоторого давления на царское правительство в деле развития нашего востоко-

ведения. Не без влияния такого общественного фактора складывался и самый облик русского востоковеда. Связь писателя, передового представителя своего общества, с национальными культурами других народностей, входивших в состав русского государства, была в России очень велика. Бестужев-Марлинский, находясь на военной службе в Дербенте, идеально изучил азербайджанский язык, и знание это отразилось в его романах «Аммалет-бек» и «Мулла-Нур». Лермонтов писал в 1837 году Раевскому: «С тех пор, как я выехал из России... переехал горы, был в Шуше, в Кубе и Шемахе... начал учиться по-татарски, язык, который здесь и вообще в Азии необходим, как французский в Европе» [1]. Огромное значение Кавказа и Закавказья в творчестве Пушкина и Льва Толстого общеизвестно. Грибоедов, сам отчасти востоковед, был дружен с азербайджанским поэтом и ученым Аббас-Кули Бакихановым. В его «Путевых письмах» имеется запись: «Рано подымаемся. Жар ужасный. Рассказ Аббас-Кули, что елизаветопольское сражение дано на могиле Низами» [2]. Известно, что Чернышевский изучал арабский язык у Саблукова, известного переводчика корана, и в музее Саратова сохранились его тетради, исписанные по-арабски. Список этот можно было бы продолжить, но мы укажем еще только на одно: именно русский писатель в лице О. И. Сенковского, писавшего под псевдонимом «барон Брамбеус», не только вошел в историю нашего востоковедения как один из самых первых ученых-ориенталистов, но и дал по существу тон и характер классическому образу русского востоковеда, относящегося к предмету своего изучения прежде всего не как к мертвому памятнику, а как к языку исторически живого и действующего по соседству народа. Востоковед Сенковский в этом смысле отчасти загладил свою репутацию реакционного писателя, много крови перепортившего в свое время Пушкину. Вот как характеризует

---

[1] М. Ю. Лермонтов, Собр. соч., изд. Вольфа, т. II, стр. 347, письмо № XXIV, осень 1837 г. Лермонтов имеет в виду азербайджанский язык.

[2] А. С. Грибоедов, Сочинения, Ленинград, 1945, стр. 439.

реакционера-писателя Сенковского в его научной деятельности известный востоковед П. С. Савельев: «Сенковский изучил мусульманский Восток в его рукописях и живом быте, его религию, законы, литературу, предания, суеверия, нравы и обычаи. Он приобрел все, что только можно приобрести из знаний на Востоке, чтобы быть первостепенным ориенталистом». Став в 1822 году в Петербургском университете ординарным профессором на кафедре арабской и турецкой словесности, Сенковский преподавал до 1847 года, причем первые 14 лет — с необычайным блеском, доставившим ему мировую славу. По словам Савельева, лекции его были «живой энциклопедией науки о Востоке», он «вводил слушателя в местный быт и знакомил с историей и топографией» и даже часто «выходил из пределов Востока, чтобы показать параллельные явления в Греции, Риме, Европе» [1].

Таковы были характерные черты слагавшегося русского востоковедения и его представителей, и они наложили свой отпечаток и на тех из учеников французского ориенталиста Сильвестра де Саси, которые были приглашены в самом начале XIX века работать в Россию.

Эти условия повлияли в дореволюционной России и на изучение Низами.

Выше уже говорилось о начале XIX века на Западе, вызвавшем бурный интерес к Востоку и к литературам Востока не только среди ученых, но и среди широких кругов интеллигенции. Отшумели Наполеоновы войны, но в памяти свежо было поражение Наполеона в России. Современники помнили, как простучали по улицам Парижа копыта блестящих русских кавалерийских дивизий; в рядах русских войск, гнавших Наполеона, находились части совсем не «мертвых», раскопанных в архивах народов Азии, а живых и творящих современную историю. На русских смотрели в Европе как на спасителей. Не мудрено, что первые западные востоковеды не могли не отнестись с особенным инте-

---

[1] П. С. Савельев, Русский биографический словарь, т. XVIII, стр. 317.

ресом к далекой России, так блистательно прошедшей по Западной Европе, и не отдать дани ее воинской славе. Хаммер в своем труде о персидской словесности, вышедшем в 1818 году, излагая содержание похода Александра Македонского в первой части «Искандер-намэ» Низами, писал: «Исторически примечателен тот факт, что персидский поэт шестого века Хиджры и двенадцатого века нашей эры приписал такую важность русскому народу, о котором он дает подробнейшие сведения. Согласно его рассказу, Александру, который одним ударом смог покончить войну против египтян, персов, армян (у Бердаа), индусов и китайцев — потребовалось две битвы (а по калькуттскому изданию — целых семь битв! — *М. Ш.*), чтобы победить русов, прежде чем царь Кэйтал (по другому чтению Кинтал.— *М. Ш.*) попал наконец под его власть» [1]. В этих словах Хаммера, в особом внимании, какое он обратил на характеристику, данную поэтом Низами храбрости древних русов, несомненно сказалась репутация русских войск в Европе после 1812 года.

Жизнь создает иногда удивительные совпадения. Именно Наполеоновы войны, истощившие государственную казну Франции, косвенным образом и послужили для создания фундамента научного востоковедения в России, дав русскому правительству возможность приобрести у французского консула в Алеппо, Руссо, его знаменитую коллекцию восточных манускриптов. Первая их покупка падает на 1819 год, а вторая — на 1825 год. Историю этой покупки увлекательно рассказывает акад. И. Ю. Крачковский:

«В конце XVII века из Женевы в Сирию выселился некий Руссо, представитель фамилии, прославленной впоследствии знаменитым Жан-Жаком Руссо. Здесь ему удалось устроиться лучше, чем на родине, и постепенно он приобрел некоторый достаток. Ко времени французской революции его сын был консульским представителем своего правительства в Алеппо и Багдаде. Внук, выросший на Востоке, оставался человеком фран-

---

[1] Hammer, стр. 119. Хаммер ошибочно называет армянами авганцев (жителей Аррана).

цузской культуры, но превратился в настоящего левантинца. Он в совершенстве владел арабским, персидским и турецким языками, хорошо знал по непосредственным впечатлениям не только Турцию, но и Персию, где выполнял важные дипломатические и торговые поручения французского правительства. Идя по стопам отца, как официальный коммерческий и консульский агент, он превосходил его и знаниями и некоторым научным интересом к тем странам, где жил. Долговременное пребывание в Алеппо, которое представляло тогда своеобразное «областное культурное гнездо», развило в нем вкус к литературе и собиранию рукописей. У него постепенно накопилась большая и умело подобранная коллекция... Вторую половину своей не очень спокойной жизни Руссо провел в Триполи африканском; его материальные обстоятельства в это время сложились так, что около 1815 года ему пришлось думать о ликвидации коллекций. Он прежде всего обратился к французскому правительству с предложением приобрести их. Финансы, расстроенные после наполеоновских войн, не позволили тому согласиться на довольно значительную сумму, которую с полным основанием требовал владелец. Знаменитый Сильвестр де Саси, крупнейший ориенталист своего времени, понимавший значение этой коллекции, сообщил о ней через учеников, приглашенных профессорами в Петербург, известному ему лично министру народного просвещения Уварову, автору проекта «Азиатской Академии», которым так заинтересовался Гете [1]. Коллекция была приобретена двумя пар-

---

[1] Граф Сергей Семенович Уваров (1785—1846) был в 1818 г. президентом Академии наук в Петербурге, а позднее — в 1832—1848 гг.— министром просвещения. Проект «Азиатской Академии» был составлен им еще в 1810 г. Целью организации Азиатской Академии было, по мысли Уварова, изучение языка и литературы старых и новых народов Азии. Об этом проекте Гете сообщает Кнебелю, что получил его 27 февраля 1811 г. В «Дневниках» он записывает под рубрикой 1811 г.: «Уваровский проект Азиатской Академии увлек меня в те области, где я уже склонен был странствовать немало времени». И еще раз, с похвалой, упоминает об Уварове в отрывке, помещенном в «Рецензиях и заметках об иностранной литературе». См. издание сочинений Гете Густава Хемпеля (Berlin, Gustav Hempel), по которому я всюду цитирую Гете, т. 27, стр. 203, и т. 29, стр. 739.

тиями в 1819 и 1825 годах. Франция лишилась ценного собрания, которое сыграло у нас громадную роль, положив основание мировым фондам Азиатского музея. Своей притягательной силой, не меньше монет академического собрания, она удержала навсегда в России знаменитого Френа [1], который из Казани, где прослужил десять лет, возвращался к себе на родину, в Росток, на кафедру своего умершего учителя. Этот первый хранитель Азиатского музея, основатель нашей научной арабистики, по достоинству оценил значение рукописей и с бенедиктинским трудолюбием... дал первое их описание — инвентарь» [2].

Среди рукописей, купленных русским правительством у Руссо, была и та самая «Атешкеда», которую тщетно пытался достать Хаммер.

Покупка, предпринятая Россией, не была случайной. Интерес к живой речи восточных народов, с которыми через завоевание Кавказа мы вступили в более тесные сношения, с одной стороны; пробудившийся интерес к прошлому, к археологическим раскопкам, с другой стороны,— охватили тогдашние передовые круги русского общества. Замечательно в этом отношении письмо Пушкина к брату Льву Сергеевичу, написанное из Кишинева 24 сентября 1820 года. Рассказывая о своем

---

[1] Христиан Данилович Френ (1782—1851), знаменитый востоковед и нумизмат, был приглашен в Россию на кафедру восточных языков в новооткрытый Казанский университет, которую он занял в 1807 г. Биографический словарь (т. 21) говорит о Френе: «В России с именем Френа связаны... возникновение научного востоковедения вообще, открытие и обнародование новых материалов для истории Руси, славян и народов, обитавших и обитающих в пределах нынешней России, как булгар, татар, хазар и т. д., и наконец, основание Азиатского музея при Академии наук», статья А. Г., стр. 226. При его посредстве приобретены коллекции Руссо, он первый открыл для русских историков Ибн-Фадлана, свидетельства которого о древних русах со времен Френа стали использоваться сперва Карамзиным, а затем Голубовским, Котляровским, Соловьевым и т. д. Он же опубликовал на французском языке статью о взятии русами в X в. города Бердаа и походе их на Каспийское море. С ним переписывался основоположник новой армянской литературы, Хачатур Абовян.

[2] И. Ю. Крачковский, Над арабскими рукописями, стр. 42—43, 1945, Изд-во АН СССР

путешествии по Кавказу и Крыму, Пушкин, между прочим, пишет:

«Кавказский край, знойная граница Азии,— любопытен во всех отношениях... Дороги становятся час от часу безопаснее, многочисленные конвои — излишними. Должно надеяться, что эта завоеванная сторона, до сих пор не приносившая никакой существенной пользы России, скоро сблизит нас с персиянами безопасною торговлею, не будет нам преградою в будущих войнах... Морем приехали мы в Керчь. Здесь увижу я развалины Митридатова гроба, здесь увижу я следы Пантикапеи, думал я — на ближней горе, посреди кладбища, увидел я груду камней, утесов грубо высеченных — заметил несколько ступеней, дело рук человеческих. Гроб ли это, древнее ли основание башни — не знаю. За несколько верст остановились мы на Золотом Холме. Ряды камней, ров, почти сровнявшийся с землей,— вот все, что осталось от города Пантикапеи. Нет сомнения, что много драгоценного скрывается под землею, насыпанной веками; какой-то француз прислан из Петербурга для разысканий — но ему недостает ни денег, ни сведений, как у нас обыкновенно водится» [1].

Француз, встреченный Пушкиным в Керчи, мог быть из группы учеников Сильвестра де Саси, о котором пишет И. Ю. Крачковский [2].

Кто же были эти ученики де Саси, приглашенные в Петербург? Внимание, привлеченное Хаммером к текстам Низами, содержавшим яркую характеристику военной доблести древних русов, сыграло огромную роль в развитии русского востоковедения, отводя в нем очень значительное место в ранний его период именно изучению Низами.

Одним из учеников Сильвестра де Саси, приехавшим в Петербург в 1817 году, был Ф. Б. Шармуа. Приняв от русского правительства предложение организовать в Петербургском педагогическом институте курсы восточ-

---

[1] А. С. Пушкин, Сочинения, т. VII, стр. 16—18, ред. П. А. Ефремова, изд. А. С. Суворина, 1903.

[2] Вероятно, археолог П. Дюбрюке, положивший своими домашними коллекциями древностей начало будущему Керченскому музею.

ных языков, Ф. Б. Шармуа занял там кафедру персидского и турецкого языков и занимал ее 18 лет, вплоть до 1835 года, после чего, заболевши, вернулся во Францию. Как и многих ученых XVIII и начала XIX века, иностранцев по происхождению, но русских по месту и характеру своей деятельности, Ф. Б. Шармуа можно назвать русским ученым не только потому, что все лучшие, творческие годы своей жизни он провел на русской службе; и даже не только потому, что основные свои труды написал на вопросы, связанные с русской культурой; а главным образом потому, что освещение, которое он придал своим трудам, ударение, сделанное им в этих трудах, тенденция, проводимая через них, родились под влиянием русской культуры, полны интереса к России и русскому. Шармуа первый заложил основы нашей науки о Низами как о культурном явлении Закавказья. Шармуа первый отметил особенности его словаря, некоторое отличие его языка от языка персидских классиков и указал нам путь к правильному, критическому освоению великого азербайджанского поэта, и в этом он не только на много десятков лет опередил западную науку и В. Бахера, но и пошел совершенно иным путем, нежели западные ученые. Вот почему, создавая нашу советскую науку о Низами, мы прежде всего должны благодарно вспомнить Шармуа и широко использовать его научное наследство.

Ф. Б. Шармуа (1793—1869) оставил после себя немало трудов. Главный посвящен Низами. Четыре основных созданы им во время пребывания в России. А последний труд возник на материалах, собранных в России и также имевших косвенное отношение к Низами. В этом последнем труде, переводе курдского эпоса «Шереф-намэ», Шармуа ознакомил Европу с прошлым курдского народа, и перевод его используется молодыми курдскими учеными до сих пор.

Посмотрим же, что сделал Шармуа в своей книге о Низами [1].

[1] См. Ф. Б. Шармуа, Поход Александра Великого против русов, отрывок из «Искандер-намэ» Низами (переведенный на французский.—*М.Ш.*) в большей своей части с калькуттского издания

Значение и роль работы Шармуа в изучении Низами прежде всего методологические. Они заключаются в том, что в противовес западноевропейским ученым, рассматривавшим великого азербайджанского поэта вне зависимости от его происхождения и культурного окружения, Шармуа впервые обратил внимание на принадлежность Низами к Азербайджану и на отличие не только Низами, но и других поэтов, живших и творивших в Гяндже и в Средней Азии, от поэтов персидских. Он был одним из тех самых учеников де Саси, которые известили русское правительство о продаже коллекции Руссо; он был из первых ученых, которым стало доступно рассмотрение этой коллекции, и, следовательно, знакомство с «Атешкедой» Лютф-Али-Бея, где содержится указание на якобы кумское происхождение Низами. Тем не менее Шармуа не дал себе соблазниться «кумской гипотезой», он отлично понял ее позднейшее, спорное происхождение и хотя подробно привел содержание «Атешкеды», взгляд его на Низами как на уроженца Гянджи остался неизменным, что передается и читателю его книги. Указывая, например, в предисловии на содержание своего труда, Шармуа пишет, что присоединил к нему «биографию Низами Гянджеви... и нескольких современных ему поэтов, из которых некоторые родились и жили, как Низами, в персидских п р о в и н ц и я х, ныне находящихся под властью России» [1]. В то же время Ф. Б. Шармуа представлял собой тип подлинного ученого из школы де Саси, совмещающего по примеру учителя знание иранской и тюркской групп языков и чрезвычайно критично относившегося к тексту. В книге своей он неоднократно полемизирует по текстологическим вопросам с другим востоковедом, который в те же годы, что и Шармуа, на юге России со

Львом Шпицнагелем, бывшим учеником Восточного института... Перевод, совершенно переработанный и снабженный переводами биографий Низами и одиннадцати других персидских поэтов по Довлетшаху, Лютф-Али-Бею и сборнику (тезкирэ) поэтов,— ординарным профессором персидского и турецкого языков в упомянутом институте, Ф. Б. Шармуа, издано на французском языке у Хунтце, 1829, СПБ.

[1] Ш а р м у а, стр. 4. (Разрядка моя.— *М. Ш.*)

своей стороны закладывал основы русской науки о Низами. Речь идет о Федоре Ивановиче Эрдманне.

Через год по приезде Шармуа в Петербург — то есть в 1818 году — был приглашен в Россию из г. Ростока ординарным профессором в Казанский университет знаток восточной словесности, арабского и персидского языков Ф. И. Эрдманн (1793—1863). Перебравшись в новое свое отечество, он обрусел, принял русское подданство и умер в России, пройдя сложный путь ученого, чиновника, общественного деятеля и педагога, профессорствуя, заведуя нумизматическим кабинетом, побывав цензором сочинений на восточных языках и даже директором училищ бывшей Новгородской губернии. Эрдманн в свою очередь немало потрудился над тем, чтобы довести до русской науки те свидетельства о древних русах и любопытные высказывания о славянах, какие содержатся в «Хамсэ» Низами. Но если Шармуа ограничился походом Александра Македонского против русов из «Искандер-намэ» Низами, то Эрдманн, напечатав латинское исследование об этом тексте, прибавил к нему и работу о «Бехрам-Гуре и славянской царевне» из «Семи красавиц» Низами. Он дал несколько интересных исследований, ценность которых по-настоящему вскрывается только сейчас и не была понята биографами в XIX веке,— об «азиатских» словах в «Слове о полку Игореве», о некоторых восточных выражениях в русском языке и особенно работу по областному русскому словарю.

Эрдманн располагал манускриптом «Хамсэ» и калькуттским изданием «Искандер-намэ» [1], но от него были далеки тогдашние сокровища Петербурга — фундаментальная коллекция, купленная у Руссо, и присоединенные к ней вскоре 166 манускриптов, полученных из мечети по взятии Ардебиля. Шармуа был приглашен участвовать при разборе этой новой коллекции и дал в своей книге подробное описание новых рукописей, имевших отношение к Низами. Эти рукописи, составившие богатства русских исследователей Низами, позво-

---

[1] Первая часть «Искандер-намэ» с персидским комментарием напечатана в Калькутте в 1812 г.

лили Шармуа дать параллельные варианты глав «Искандер-намэ», критически сличить разные, попавшие к нам тезкирэ, полемизируя с Эрдманном, сделать ряд правильных замечаний по адресу казанского ученого. Так, Эрдманн извещает, например, из Казани как об открытии, о том, что его манускрипт содержит вторую часть «Искандер-намэ», которую он ошибочно называет «Книга мрака Александра». Шармуа указывает Эрдманну, что эта вторая часть содержится во многих манускриптах Петербурга — в рукописях Азиатского музея Восточного департамента министерства иностранных дел и в восьми новых, полученных из Ардебиля,— и что отсутствует она только в калькуттском издании, и название этой второй части он предлагает Эрдманну читать не «Книга мрака», а «Книга счастья Александра», «Икбаль-намэ», как мы и читаем ее сейчас. Следует все же сказать, что публикация Эрдманна именно в силу того, что она была первой, сыграла свою роль не только в развитии русской науки о Низами, но и в процессе появления на свет самой книги Шармуа.

До сих пор я цитировала эту книгу, не упоминая о том основном ядре, из которого, собственно, и составилось ее содержание. А между тем это ядро книги Шармуа связано с третьим именем, с именем молодого русского востоковеда, уроженца г. Вильно, блестящего ученика Шармуа, Л. Ф. Шпицнагеля.

Сын врача-хирурга, Шпицнагель родился в Вильно в 1807 году, кончил виленскую гимназию и университет. Отец его был образованный человек, владевший европейскими языками, знавший даже и турецкий, и молодой Шпицнагель с детства проявил необычайные лингвистические дарования. В 1823 году он поехал в Петербург, где через год был принят в Восточный институт при министерстве иностранных дел. Там он в три года научился свободно переводить с арабского и блестяще говорить и писать на персидском и турецком языках. Перед Шпицнагелем открывалась дипломатическая карьера. Двадцатые годы XIX века; Россия, овеянная славой как победительница Наполеона; выход ее на мировую дипломатическую арену; начало продвижения на Восток,— все это захватило его. Он бредил пу-

тешествиями, мечтал о Египте, куда должен был поехать в качестве драгомана русского посольства. Но выехать не успел: тяжело заболел и умер в полном расцвете своей молодости и дарования. Шармуа, еще до окончания Шпицнагелем университета, обратил внимание своего ученика на те места в «Искандер-намэ», где Низами говорит о храбрости древних русов. Молодой Шпицнагель взялся перевести их на французский язык. До своей смерти он почти закончил перевод семи битв Александра Македонского с русами. Трудная работа была сделана в прозе. Не все места оказались равноценны. После смерти Шпицнагеля Шармуа привел в порядок его перевод, закончил пропущенное, исправил недочеты и издал. Именно этот труд Шпицнагеля, завершенный и отредактированный Шармуа, и составляет ядро книги.

Шпицнагель сделал свой перевод по тексту калькуттскогоиздания, добавленного и обогащенного Шармуа еще вариантами одиннадцати рукописей и теми двумя томами, опубликованными профессором Эрдманном в Казани в 1826 и 1828 годах, о которых я упомянула выше. Каждый стих в переводе имеет пометку о том, в какой еще рукописи он встречается. Перевод крайне точен, и текст его по числу параллельно рассмотренных вариантов мог бы лечь в основу критического текста всей поэмы.

Привлеченные к текстам Низами о древних русах первые наши ориенталисты трактовали великого азербайджанского поэта с огромным злободневно-историческим интересом, и такое живое непосредственное отношение к Низами, вызванное самой эпохой после наполеоновских войн, делает начальный период русской науки о Низами очень близким нам своими реалистическими чертами. В этот период Низами рассматривался не как «вневременное» и отвлеченное явление далекой восточной поэзии, а как явление, близкое России и географически и культурно.

Последовавший за этим период развития нашего дореволюционного востоковедения, к сожалению, оставляет Низами Гянджеви в стороне и уже не возвращается к нему в специальных работах. Крупнейшие

наши востоковеды не посвятили ему отдельных монографий. Не говоря уже о Фирдоуси [1], даже поэту Энвери, о котором блестящую работу дал проф. Жуковский [2], даже Хакани, о котором писал Ханыков [3], посчастливилось больше, чем Низами. Правда, в монументальном труде академика Крымского «История Персии, ее литературы и дервишской теософии», так же как и в его «Истории арабов и арабской литературы», есть много познавательного для понимания взглядов и системы идей Низами, но оба эти труда при всем блеске и ряде свежих и новых положений автора в основном развиваются все же в русле западноевропейского отношения к Низами, а поэтому не только не двигают вперед русскую науку о Низами, но даже по сравнению с первыми ее начатками у Шармуа, Эрдманна и Шпицнагеля возвращают ее вспять. В «Истории Персии, ее литературы и дервишской теософии» о Низами рассказано, что он рано осиротел, мать его — курдянка; ф а н а т и ч н о - с у н н и т с к о е н а с т р о е н и е г я н д ж и н ц е в р а з в и л о в н е м н а б о ж н о с т ь; он был с у ф и е м, жизнь вел всегда а с к е т и ч е с к у ю, хотя трижды был женат, был любящим отцом, посвящал свои поэмы властителям и получил от азербайджанских атабеков «поместьице». И все! Относительно мнимой набожности, возникшей в Низами под влиянием фанатично-суннитского настроения гянджинцев, мы уже видели как раз обратное в свидетельствах «Сокровищницы тайн». Попытки проанализировать противоречия биографии Низами, проанализировать трагические высказывания его самого о конфликте с окружающей средой, о преследованиях его поэзии,— у Крымского нет и в помине. Для него Низами — суфий, он выводит его поэму «Сокровищницу тайн» из более

---

[1] См. С. Н а з а р я н ц, Абуль Касем Фирдоуси, ч. I и II, Москва, 1851. Назарянц привел отрывки из Низами, переведя из Хаммера, стр. 55—56, т. II.

[2] Проф. В. А. Ж у к о в с к и й, Али Аухадеддин Энвери, СПБ. 1883.

[3] См. Х а н ы к о в, Mémoire sur Châcâni, «Journal Asiatique», 1864, т. IV, стр. 137—200, т. V, стр. 296.

Отдельный оттиск издан в Париже в 1865 г.

ранней поэмы Сенаи «Хадыкет оль Хакыкет» («Сад истины и закон мистического пути»), совершенно не видя огромной и коренной разницы между обоими произведениями. Крымский ссылается при этом на европейских востоковедов, работавших над Низами. И облик поэта, начинавший оживать для русского читателя в первой трети XIX века, тускнеет, становится чуждым и общим, расплывается в чисто суфийском, религиозно-мусульманском освещении в две последние трети века. Для конца XIX века такое отношение к Низами со стороны русских ученых становится характерным. Самостоятельный подход русской науки начала века не получил разработки в последующем востоковедении. Русские иранологи перестали ставить отдельно проблему Низами, для них он только один из многих «персидских поэтов». И библиография этих лет обычно называет для тех, кто хотел бы ближе ознакомиться с Низами, несколько общеизвестных европейских имен — Хаммера [1], Хорна [2], Брауна [3], Этэ [4], Пицци [5],— и почти никогда и нигде не упоминает ни Шармуа, ни Эрдманна, о которых русское востоковедение конца XIX века как будто основательно позабыло. Характерно, что и первый наиболее глубокий исследователь Низами, Вильгельм Бахер, который в своей монографии много места отвел второй части «Искандер-намэ»,— тоже был забыт и обойден у нас молчанием вплоть до советской эпохи, когда книга его снова ожила.

---

[1] См. V. Hammer, Die Geschichte den schönen Redekünste Persiens, Wien, 1818.

[2] См. P. Horn, Geschichte der persischen Literatur, Leipzig, 1909.

[3] См. E. Brown, Aliterary history of Persia; два тома, I—1906, II—1908, Лондон.

[4] См. Ethe, Grundriss der iranischen Philologie. Strassburg, 1896—1904.

[5] См. Pizzi, Storia della poesia persiana, Toriin, 1894.

VII. СОВЕТСКАЯ НАУКА О НИЗАМИ

После Октябрьской революции положение в науке о Низами резко меняется. По заданию Советского правительства, нашими учеными в связи с юбилеем Низами был прежде всего предпринят гигантский труд, невозможный ни в какой другой стране по своему размаху,— полный перевод на русский язык не только всех пяти поэм Низами, но и того, что сохранилось из его лирического «Дивана». Этот труд был осуществлен при огромной помощи Советского государства. Виднейшие ученые-иранологи были привлечены к работе над подстрочными переводами, выполненной (под общим руководством проф. Е. Э. Бертельса, члена-корреспондента Академии наук СССР) в сравнительно короткий срок. Переводчики сделали подстрочный перевод по имеющимся у нас старейшим рукописям, распределив его следующим образом: знаток суфизма, ныне покойный, проф. А. А. Ромаскевич подстрочно перевел «Сокровищницу тайн», первую по времени поэму Низами. Он переводил, сличая несколько рукописей, и в местах, имеющих расхождения и разночтения, в сносках указывал варианты. Погибший в Отечественную войну иранолог Г. З. Птицын перевел вторую по счету поэму Низами «Хосров и Ширин»; Ю. Н. Верховский — третью поэму «Лейли и Меджнун»; Н. В. Дьяконов — четвертую поэму «Семь красавиц»; и, наконец, пятую поэму, «Искандер-намэ» перевели: первую ее часть — «Ша-

раф-намэ» — Е. Э. Бертельс, а вторую часть — «Икбаль-намэ» — проф. Арендс. Кроме «Хамсэ», составляющей в целом около 60 тысяч стихов, была переведена и «Лирика» Низами (Е. Э. Бертельсом). По свидетельству современников, когда-то она доходила до 20 тысяч стихов, но сохранившиеся ее сборники имеют лишь около десятой части упомянутого количества. После того как были сделаны подстрочные переводы, их распределили между советскими поэтами, создавшими к 800-летнему юбилею Низами переводы стихотворные и притом не только на русском, но и на языках наших национальных республик.

Начать и завершить такое дело, повторяем, под силу лишь советской науке, за плечами которой стоит могучая помощь Советского государства. С какими же трудностями пришлось столкнуться нашим ученым? Рукописи Низами, как я уже писала выше, крайне засорены ошибками, вставками и искажениями переписчиков. Критического сличения их и установления наиболее верного текста сделано еще не было, если не считать составленного современным иранским филологом и журналистом Вэхидом Дестгерди «наиболее приемлемого» текста «Пятерицы» да критически обработанного текста «Семи красавиц», сделанного чешским профессором Рипка. Понятно, что в Европе полных переводов Низами и подавно не было. Труднейшая поэма, «Сокровищница тайн», была, впрочем, как я уже указывала в предыдущей главе, переведена на английский язык Дж. Х. Хиндлеем, но перевод этот не был напечатан. Остальные поэмы переведены лишь частично, в небольших отрывках. Не лучше было положение и у нас. Кроме очень искаженного перевода небольшой части «Семи красавиц» (в основу которого лег труд проф. Эрдманна), стихотворного перевода «Лейли и Меджнун» (А. Глоба), упомянутых мною отрывков из «Искандер-намэ» (на французском языке) и немногочисленных образчиков, приведенных у Назарьянца, Крымского и других ученых, мы тоже не располагали ничем. Ясно, что советским востоковедам пришлось начать свою переводную работу почти без опоры на предшественников. Вот что рассказал о работе над созданием

критического текста «Хамсэ» в 1940 году М. Ариф: «Учитывая недостатки имеющихся текстов, Институт литературы и языка имени Низами... приступил к составлению полного научно-критического текста произведений Низами... К работе привлечены следующие рукописи: 1. Парижская (1361 года), 2. Парижская (1365 года), 3. Лондонская (1411 года), 4. Оксфордская (1365 года), 5. Ленинградского Государственного университета (1376 года), 6. Государственного Эрмитажа (1431 года), 7. Государственной публичной библиотеки (1400 года), 8 и 9. Института востоковедения (1421—1492 годов), 10. Бакинская, хранящаяся в литературном музее имени Мирза Фатали-Ахундова (XVI век). Кроме этих основных рукописей, в качестве подсобного материала привлечены также... опубликованные тексты» [1].

На состоявшейся в Баку научной конференции, посвященной Низами, кандидат исторических наук А. А. Али-заде сделал обстоятельный доклад о завершении этого огромного труда. Попутно велась азербайджанскими учеными и лексическая работа, обнаружившая все богатство словаря Низами, присутствие в нем отдельных арабских слов, народных выражений на азербайджанском (имеется в виду тюркский) и других языках.

Таким образом, за минувшие годы весь текст Низами был критически сличен. Знакомство с Низами стало доступно народу, а изучение и исследование его наследства — не только одиночкам-востоковедам, но и обширной армии наших филологов-марксистов. И такой широкий всенародный подход к освоению творчества великого азербайджанского поэта помог нашим ученым увидеть то вечно живое, близкое, бессмертно нужное и дорогое человечеству, что составляет силу и глубину поэзии Низами и что до сих пор оставалось недоступным для буржуазной науки.

---

[1] М. Ариф, Проблемы перевода произведений Низами, сб. второй, «Низами», стр. 86—87, Азернешр, Баку, 1940. Последние слова цитаты относятся к текстам Рипка и Дестгерди, о которых М. Ариф упоминает выше в своей статье.

Прежде всего ожила эпоха Низами. Родной город, где он жил и умер, земля Азербайджана, его отчизна,— путем многочисленных археологических раскопок, изучения и издания древних текстов, записи фольклора — за короткий срок, пять-шесть лет, дали больше материала о Низами исторической и филологической науке, чем за десятки лет развития востоковедения в Европе. Положение Низами среди современников, его социальный облик, политические, философские и научные взгляды сделались предметом отдельных работ. Особенно большую активность показали ученые Азербайджана. Чрезвычайно ценны такие труды, как статьи проф. Эфендиева о медицине в поэмах Низами [1], т. Мамедбейли о научных взглядах Низами [2], целая серия прекрасных работ члена-корреспондента АН СССР А. О. Маковельского о философии Низами [3] и азербайджанского ученого Г. Гусейнова, а также работа А. К. Заку-заде «Состояние философии на Ближнем Востоке в эпоху Низами». Отметим также доклад К. Касимова «Музыкальная культура XII века по произведениям Низами», Гамида Арасли «О фольклоре в творчестве Низами» и многое другое, доложенное на научной конференции АН Азербайджанской ССР в июне 1947 года и нашедшее себе место в сборниках о Низами, выпущенных Азернешром.

В этой связи нельзя не упомянуть об огромном труде, проделанном проф. Е. Э. Бертельсом и группой востоковедов Ленинграда. Именно книга Бертельса «Великий азербайджанский поэт Низами» (эпоха, жизнь и творчество) [4] привлекла внимание всех последующих исследователей к узловым вопросам творческой биографии Низами и к социально-политической стороне

---

[1] См. Низами, сб. третий, стр. 92—108, Азернешр, Баку, 1941.

[2] См. Низами, сб. первый, стр. 103—107, Азернешр, Баку, 1940.

[3] См. Nisamiana, Труды Институтафилософии Академии наук Азербайджанской ССР, 1945 и 1946.

[4] Издание Азербайджанского филиала Академии наук, Баку, 1940. Смотри также его более позднюю и более совершенную книгу «Низами Гянджеви», Москва, «Молодая гвардия», серия «Жизнь замечательных людей», 1947.

его творчества. Характеризуя эпоху Низами, проф. Бертельс дал яркую картину сельджукского периода, который, «особенно с XII века, отнюдь не был периодом тихим и мирным»; он показал раздробленность власти, осветил причины господства персидского языка, заставившего и неперсов писать на этом языке: «Именно при Сельджукидах персидский язык делается основным литературным языком огромной территории от Индии до Малой Азии. Сельджукиды не противопоставляют себя вытесненной ими родовой аристократии, они считают себя ее заместителями. Отсутствие национального самосознания не дает им возможности выдвинуть свой родной язык, как это решительно сделали Тимуриды в XV веке» [1]. Он, наконец, указал на новый исторический фактор — рост городов, рост национальной дифференциации «между знатью и обслуживающими ее купцами и ремесленниками — с одной стороны, и бедноты — с другой» [2]. В то время как буржуазная литература на Западе дала концепцию творчества Низами чисто формального порядка — романтизм, сменяющий классицизм, без попытки анализа социальных причин такой смены,— проф. Бертельс глубоко проанализировал выход города на историческую сцену при Сельджукидах, показал начатки распада феодализма и роста городской культуры, позицию, занятую Низами, «который поставил себе задачей завладеть в пользу города одним из оплотов аристократической литературы — придворным эпосом — и блестяще с этой задачей справился». В книге проф. Бертельса есть еще одно важное указание, давшее толчок для дальнейшей его разработки учеными, это — более тщательное, нежели когда-либо практиковавшееся раньше в трудах о Низами, исследование понятия «ахи», того братства, к которому принадлежал учитель Низами, и намеки на принадлежность к которому встречаются во многих местах «Сокровищницы тайн». «В городе сельджукского периода повеяло «вольным духом». Сплоченность населения давала

[1] Е. Бертельс, Великий азербайджанский поэт Низами, изд. Азербайджанского филиала Академии наук, Баку, 1940, стр. 16.
[2] Там же, стр. 15.

себя знать во все возраставшем сознании своих прав. Население требует справедливости, хотя лишь в редких случаях умеет на ней настоять. Конечно, до революционных вспышек еще далеко, слишком слабы эти юные ростки, слишком душит их средневековая идеология. Но вместе с тем даже и в этой области город достигает известной активности. Суфизм тесно сплетается с ремесленными кругами, содействует организации в их среде тайных обществ самозащиты от произвола. Такая суфийская секта, как известные «ахи», не только не призывает своих последователей терпеливо сносить насилие в надежде на загробные награды, но прямо предлагает с оружием в руках добывать свое право» [1].

Указанное в этих вехах направление стало для всех, работающих в востоковедении и литературоведении над проблемой творчества Низами, решающим.

* * *

За последние годы огромный интерес приобрела для нас разработка темы гуманизма Низами (начало которой положила статья проф. Рафили во втором сборнике «Низами») [2] проблема идейных истоков братства «ахи», связь этого братства с традициями более раннего по времени движения хурремитов. По-новому выросла перед историками могучая фигура гениального вождя крестьянского восстания в Азербайджане, Бабека. В литературном наследии Низами содержатся неисчислимые богатства для разработки этих вопросов и всей той системы идей, которую наши исследователи связывают с проблемой восточного Ренессанса. Нужно ли повторять здесь, каким богатым материалом для изучения представляется в этом свете «Сокровищница тайн»?

Поэт дал в ней широчайшее историческое полотно, он оставил нам портреты представителей чуть ли не всех сословий своего времени: крестьянина («Сулей-

---

[1] Е. Бертельс, Великий азербайджанский поэт Низами, стр. 15.

[2] См. Микаэль Рафили, Великий гуманист, сб. второй, «Низами», стр. 5. Азернешр, Баку, 1940.

ман и поселянин»); ремесленника («О старике кирпичнике»); зажиточного горожанина («Ходжа и суфий»); городской пряхи-торговки («О старухе и султане Санджаре»); ученых («О двух мудрецах-спорщиках»); цирюльника («О Гаруне-аль-Рашиде и цирюльнике»); стражника-шахнэ («О старухе и султане Санджаре»); сатрапов, разоряющих страну («О молодом царевиче и старых врагах»); придворного фаворита («О Джемшиде и приближенном к нему юноше»); духовенства зороастрийского («мобед»); мусульманского («Ходжа и суфий»); представителей сектантских учений («О пире и мюриде»); философов («О двух мудрецах-спорщиках»); наконец — целую галерею правителей. Здесь и легендарные Джемшид, Феридун, Хосров, Нуширван и вполне исторические Гарун-аль-Рашид и Санджар. Есть в этой яркой галерее правителей и жестокий деспот («О падишахе и правдивом человеке») и молодой царевич из Мерва, желающий обновить государство («О молодом царевиче и старых врагах»). Не только все слои населения, но и все возрасты охвачены Низами: старики и старухи, зрелые мужи, молодежь и даже маленькие ребята («О раненом ребенке»). Кроме живых людей, Низами ввел в свои басни для характеристики отдельных черт человеческого характера птиц и животных: лису, собаку, коня, газель, соловья, сову, сокола...

Весь этот разнообразный мир выступает перед нами отнюдь не отвлеченно, а на фоне вполне реальной исторической обстановки и притом единой. Хотя Низами и взял своих героев из различных эпох, иногда насчитывающих тысячелетия (Феридун, Джемшид); хотя все страны мира были у него «под рукой», когда он писал свою «Сокровищницу»,— и далекий Рум-Византия, и еще более далекий остров Цейлон, и современные ему Ирак, Хорасан, Мерв, Иемен, Абиссиния, Индия,— но все разновременные и разноместные эпизоды внесены им в поэму как примеры для иллюстрации одного времени — своего (начало и середина XII века), в одной стране — своей (кавказский Азербайджан). По существу обстановка и время, о которых он пишет, едины для всех глав поэмы, и всегда им характеризуются еди-

нообразно как в «моральных заключениях» рассказов, так и в самих макалэ. Это — мрачное историческое безвременье, переходная пора; вместо государственности — деспотия и анархия, нет порядка, нет закона, нет уверенности в завтрашнем дне. Страна обнищала и разорена до крайности. Крестьяне бегут, оставляя деревни покинутыми, убежищами сов и филинов. Жить тяжко — в такую эпоху поколеблена человеческая нравственность, люди стали безмерно себялюбивы, нет близкого человека на земле. Современники Низами не только себялюбивы: они тщеславны, завистливы, не способны ни совершать, ни постигать великого, они ищут во всем, что выше их понимания, только того низменного, на что способны сами, и эти ничтожные люди возглавляют эпоху.

Отчаянье вырывает подчас у Низами слова, полные глубокой безнадежности:

Вот свадебный, Азрою убранный, зал.
Вот пир, за которым Вамик пировал.
И зал не разрушен, и пир не затих,
Но нет ни Вамика, ни Азры в живых.
Хоть много над миром веков пронеслось,
Ни на волос меньше у мира волос.
Все тот же земли крепковыйной гнет,
Все тот же над нею палач-небосвод.
Общения с миром искать ли кому?
Кто им не обманут, чтоб верить ему?..
Завистливо жители суши твердят:
«Как счастливы те, кто моря бороздят!»
Моряк же, от бури заклятья творя,
Готов у пустыни отдать якоря.
Нигде человеку спасенья от бед,
Ни в месте безводном, ни на море нет.

(О событиях мира.)

Именно такое отчаяние и безверие, призывы уйти из мира, отрешиться от него (которых вовсе уж не так много в поэме!) дали повод буржуазным востоковедам считать «суфийским», религиозным направление поэмы. Но как раз эти минуты отчаяния, в свете марксистского анализа, предстают перед нами как глубочайшим образом исторически-конкретные, гражданственные; они выдают в Низами подлинного гражданина своего времени, говорят о его страстной заинтересованности в

положении дел на земле, о желании вмешаться в эти дела. Отчаяние всегда связано у поэта с обличительной критикой эпохи и с конкретною проповедью активного выхода из положения, борьбы с ним, победы над ним.

Хочется сказать еще несколько слов об одном не совсем обычном для тогдашнего времени качестве Низами,— его мудрой скромности, его строгом отношении к собственному слову, к собственным «высоким стихам». Заканчивая свою книгу, плод страстного гражданского пафоса и философских раздумий, выношенную и ювелирно отделанную, он тем не менее дает право «дабиру», переписчику рукописи (в те времена нечто среднее между издателем и редактором),— вычеркивать те места, которые покажутся ему неистинными:

Где речь неучтивой увидишь мою,—
Сотри ее,— я позволенье даю!
Где слово незнанья допущено в ней,
Вычеркивай, даже хотя бы по мне!

(Сокровищница тайн, конец книги.)

Великий общественный смысл поэзии Низами, передовые, по сравнению с восточным средневековьем, элементы его философского мышления, обширная начитанность, сопровождаемая трезвым и критическим отношением к читаемому, неизменное чутье реальности; наконец — прекрасный и мужественный образ Низамиборца, Низами — гражданина своего тяжелого и трудного исторического времени,— вот что сумела познать и понять за короткие годы своего развития наша советская наука о Низами.

VIII. «УТОПИЯ» НИЗАМИ

1

Утопию принято считать видением будущего, воображаемой картиной идеального общества, которое еще должно быть создано. Однако изучение происхождения утопий, их самые ранние образцы, дошедшие до нас, говорят, что в первой своей зародышевой форме это не столько мечты о далеком будущем, сколько идеализированные воспоминания о далеком прошлом [1].

Самые ранние элементы входили в эти «воспоминания». Смутная память человечества о необыкновенном плодородии почвы, не требовавшей от человека труда; о чудесном обилии даров земли, когда природа была близка человеку или, вернее, человек был близок к природе; о том времени, о котором говорит поэт:

Пока человек естества не пытал
Горнилом, весами и мерой,
Но детски вещаньям природы внимал,
Ловил ее знаменья с верой,
Покуда природу любил он,— она
Любовью ему отвечала,
О нем дружелюбной заботы полна,
Язык для него обретала [2].

---

[1] См. акад. В. П. Волгин, История социалистических идей, ч. I, Госиздат, 1928, стр. 37. «Первые зачатки коммунистической мысли мы находим в помыслах не о будущем, а о прошлом».

[2] Е. А. Баратынский, стихотворение «Приметы».

Входила в это воспоминание и смутная память о родовом строе и первобытном коммунизме, когда люди не делили ничего на «твое» и «мое»,—неясное ощущение бесклассовости: «Было время, когда люди боролись с природой сообща, на первобытно-коммунистических началах, тогда и их собственность была коммунистической, и поэтому они тогда почти не различали «мое» и «твое», их сознание было коммунистическим» [1]. Входила и светлая память «утра жизни», здоровья и долголетия человеческого... Ко всему этому китайская и греческая мифология, буддизм, христианство и мусульманство — прибавили свое учение о «золотом веке», о «потерянном рае» и свои многочисленные апокрифы.

Легенды о «золотом веке» восходят к древнейшим временам. В Китае они связаны с именем последнего из императоров легендарного периода китайской истории, мудреца Шуня (2318—2208 гг. до н. э.), то есть уходят в глубь около сорока двух веков назад [2]. Не менее древни греческие сказания о «золотом веке» Кроноса, отца Зевса, когда боги Олимпа общались со «смертными», земля давала в изобилии все, что нужно на потребу человека, на тучных нивах паслись бесчисленные стада, и люди не знали ни рабства, ни старческих болезней. Об этом в VII в. до нашей эры рассказал Гесиод [3]. Через несколько столетий после Гесиода римский поэт снова воскресил видение «золотого века» и к вечной весне, к щедрому плодоношению природы прибавил чувство ее закона в самом человеке, безошибочный ее голос, как движение созвездий по не-

---

[1] И. В. Сталин, Сочинения, т. 1, стр. 314.

[2] Конфуций так рассказывает о «золотом веке Шуня»: «Император Шунь ставил целью своего правления поддерживать жизнь (и благоденствие) своих подданных и устранять все, что губит эту жизнь: он возвышал (на должность) людей добродетельных и отстранял порочных; его личная добродетель равнялась добродетели неба и земли, его спокойное и просвещенное управление уподоблялось четырем временам года (которые без слов делают в природе свое дело). В его счастливое царствование народ в пределах четырех морей (то есть Китай) благоденствовал, природа в изобилии посылала свои благодатные дары», «Цзя-юй», глава X. Цитирую по С. Георгиевскому «Мифические воззрения и мифы китайцев», СПБ. 1892, стр. 116.

[3] См. Гесиод, Труды и дни, стихи 109—201.

бесным путям: люди были справедливы и «соблюдали верность» — без «судей» и писаных законов [1].

Лишь постепенно в человеческую ретроспекцию, в память о прошлом, во взгляд назад — начала вкрадываться проекция, мечта о должном, мысль, обернувшаяся вперед, в будущее. Но эта мысль о будущем осталась пропитанной воспоминаниями о прошлом, и стойкие следы таких воспоминаний сами по себе — одна из благодарнейших тем для исследователя. Очень важное место в утопиях занял унаследованный из прошлого географический фактор — представление о наиболее благоприятной для человека природе, об «оптимуме» (то есть наилучших условиях) и климата, и почвы, и (особенно) качества воды. Вот почему даже и в более поздних утопиях географическое место, хотя бы вымышленное и несуществующее, обладает однородными материальными признаками, схожими между собою при всей разнице утопий, отделенных друг от друга десятками, сотнями и даже тысячами лет.

Среди «совпадающих признаков» главное место занимает «островное положение» [2]. География утопии почти неизменно рисовала остров, цветущий, отличающийся теплым, ровным климатом, «сладкими» и здоровыми родниками, пестрыми птицами, всеми видами животных. При слабом освоении морей и океанов, долгом и примитивном мореплавании, главным образом вдоль берегов, молодое человечество легче всего представляло себе благодатный кусок природы в виде далекого таинственного острова. И конечно, помещало его в южных теплых широтах, там, где были древнейшие очаги цивилизации, там, куда стремились греческие путешественники, философы и мудрецы, подобные Пифагору [3],— за волшебными сокровищами, за познанием ис-

---

[1] См. Овидий, Метаморфозы, I, стихи 89—150.

[2] Быть может,начало мифа коренится в древнейших египетских сказаниях. У Платона в Тимее и особенно в Критии приводится знаменитый рассказ об острове Атлантиде, будто бы поведанный Солону египетским жрецом. Указан срок существования Атлантиды — 9 тысяч лет до войны между нею и Афинами.

[3] О путешествиях Пифагора романтически повествует старая книга Марешаля, переведенная и на русский язык (Пьер Силь-

тины, за правилами жизни,— в далекой сказочно богатой Индии.

Почти на стыке двух эпох, языческой и христианской, за триста лет до нашей эры, возвышается образ необыкновенного полководца и государственного деятеля, Александра Македонского. С его именем связано развитие первых настоящих «утопий». Связь эта не случайна. Чудесная жизнь великого завоевателя, его непрерывные путешествия, общение с Аристотелем, знакомство с глубинами неведомой и далекой Азии, ранняя его смерть — все это стало излюбленным сюжетом для множества изустных и письменных повестей всего мира; найдя отголосок и на Киевской Руси, во второй половине XI в. Даже первый русский историк, Нестор-летописец, в своей «Повести временных лет» рассказывает о племенах, якобы «заклепанных» Александром Македонским в гору, делая при этом ссылку на Мефодия Патарийского: «Яко же сказа о них Мефодий Патарийский, глаголя: Александр, царь Македонский, загна их на полуночные страны, в горы высокие, в последние ж дни изыдут...» [1].

Черты эти, в частности заточение в горы и скалы,— глубочайшей древности. Б. А. Тураев относит их к вавилонской культуре. Он считает, что эпизоды, связанные со сказаниями о Гильгамеше, были впоследствии перенесены на Александра Македонского: «Укажем на путешествие к источнику живой воды через горы Масис, охраняемые людьми с руками-пилами, хождение через мрак, посещение чудесного сада у моря, вознесение на орле... Отсюда же идут сказа-

---

вен Марешаль, Путешествия Пифагора, перев. с франц. иждивением переплетчиков, 3 тома, М. 1804—1806). Но и серьезные исследователи — немецкий ученый Шредер, французский ученый Шенье — отводят не мало места путешествиям Пифагора. Шредер доказывает, что Пифагор не мог не быть в Индии. Новейший исследователь Исидор Леви ведет его в Палестину и связывает с возникновением «мифа о Христе».

[1] Цитирую по старому академическому изданию 1867 г.— «Библиотека российская историческая, содержащая древние летописи» и т. д., ч. I. Летопись Нестерова с продолжателями по кенигсбергскому списку до 1206 г., стр. 146.

ния об «островах блаженных», обошедшие весь свет»[1].

Можно сказать без натяжки, что Александр Македонский был в своем роде «Фаустом» певцов и поэтов последних лет до нашей эры, или точнее — он был для них тем, чем стал образ Фауста для литературы средневековья. На протяжении всей его необычайной жизни, классически описанной Плутархом, Александру Македонскому пришлось решать вопросы о смерти и бессмертии, о вечной молодости (поиски живого источника Хизра); беседовать с величайшими мудрецами своего времени; задумываться о лучшем устройстве человеческого общества; воевать с амазонками. В своих путешествиях он дважды посетил Индию. И почти во всех без исключения древних повестях об Александре Македонском мы находим отголоски этого путешествия, связанные с эпизодом встречи необыкновенного «государства справедливых», географически помещаемого именно на юге Азии, в Индии. На наш взгляд, утопический рассказ Эвгемера об острове «Панхея», известный человечеству по изложению у Диодора Сицилийского[2],— тоже возник, и притом непосредственно,— на материале великого македонца и был, быть может, именно тем рудиментом, который и вошел во все позднейшие «Александрии»[3]. Ведь Эвгемер был «советником царя Кассандра», а Кассандр в молодости командовал легкой конницей из 900 фракийцев при Александре Македонском и участвовал в его походах, сделавшись царем только впоследствии,— так что Эвгемер, возможный современник и очевидец царствования Александра, не мог

---

[1] Б. А. Тураев, История древнего мира, т. I, Огиз, 1935, стр. 147 и 157.

[2] Diodor's von Sicilien, Bibliothek der Geschichte. Перев. с нем. яз. Фридриха Штрота, т. II, кн. 5, стр. 226—235, и фрагменты в книге 6, стр. 294—296.

[3] Роберт Моль в своей «Истории и литературе общественных наук» (не переведена с немецкого) считает, что жанр «социального романа» начался именно с Александра Македонского: «Не менее чем четырех писателей называют нам именно из этой эпохи». Он перечисляет их: Гекатей из Абдеры, Ямбул, Эвгемер, Теопом (Robert v. Mohl,Die Geschichte und Literatur der Staatswissenschaften. Erster Band Erlangen, 1855, S. 131).

не знать о его походах [1]. Вот почему, изучая утопии, выросшие из «Александрий», и особенно тот поэтический отрывок из «Искандер-намэ», который мы называем «Утопией Низами», мы считаем небесполезным для читателя более подробно остановиться на Эвгемере.

Рассказу Эвгемера об острове «Панхея» очень не повезло у историков. Переводчик Диодора Сицилийского, Фридрих Штрот, не хотел даже переводить его, укорив Диодора в легковерии и сочтя нужным просить у читателя извинения за переход от «точных исторических сведений» в область небылиц. Между тем в этом рассказе есть много драгоценных черточек, на которые мы здесь укажем. Эвгемер, посланный с деловым поручением Кассандра в путешествие, рассказывает, что, побывав в Аравии, он попал на необыкновенные острова, один из которых назывался «Панхея». С восточного хребта этого острова в очень большом отдалении можно было увидеть на горизонте Индию [2]. Эвгемер пишет дальше, что населяют Панхею, кроме туземцев, индийцы, скифы и критяне. Все священники в Панхее выходцы с острова Крита. В главном ее городе, Панаре, люди живут свободно, без царя. В шестидесяти стадиях от города — храм Юпитера Тройного [3], Эвгемер описывает в деталях архитектуру храма с его большими толстыми колоннами и расположенные вокруг храма многочисленные жилища священников. Чудесна долина, где воздвигнут храм. Здесь растут плодоносные деревья, орехи, пальмы, поют и летают яркие птицы, тянутся вверх высокие виноградные лозы. И здесь течет река, «воды которой превосходно б е л ы и сладки и приносят здоровье тому, кто их пьет. Река носит название «С о л-

---

[1] Александр Македонский правил от 336 до 323 г. до н. э. Кассандр получил царский титул в 306 г до н. э. Чин «советника» предполагает во всяком случае зрелый возраст, поэтому Эвгемер не мог не застать хотя бы последних лет царствования Александра Македонского. А путешествие в «страну праведников» падает как раз на последний год его царствования.

[2] См. 5-ю книгу, XLII, стр. 228.

[3] Любопытное название Юпнтер Тройной (Трнфилиус) объясняется тем, что жнтели Панхеи состояли из трех народов: высокая гора над городом, «Стул Урана», по той же причине получила название «Тройной Олимп».

нечная вода»[1]. На острове множество самых разнообразных зверей: слоны, львы, пантеры, газели. Так хорошо это место, что, «говорит легенда», Уран (бог неба) очень любил его и часто спускался сюда наблюдать с панхейских гор небесные созвездия. Перед нами, таким образом, остров возле Индии, в наилучших природных условиях для развития общества. Жители Панхеи делятся на три группы: священники — к ним примыкают люди искусства; земледельцы; солдаты, к которым примыкают пастухи. Земледельцы сдают продукты полей в общественные склады, из которых потом священники раздают населению равные доли; но тем, кто трудился лучше, дается и доля больше; как прибавляет Эвгемер,— для поощрения к труду всех остальных. Академик В. П. Волгин отмечает здесь у Эвгемера уже несомненное наличие «организации производства»[2].

Многое в этом древнем рассказе стало типовым в позднейших утопиях, передало им если не черты, то хотя бы отдельные наименования. Так случилось с эпитетом «солнечный», данным панхейцами своей реке. Он был расширен на всю страну, на все географическое понятие «земли праведников». Так случилось,— о чем буду говорить ниже,— и с эпитетом белая вода. И, наконец, так случилось со своеобразным перечислением жилищ священников вокруг центрального храма — это нашло свой отголосок как в христианских, так и в буддийских сказаниях.

В первые века нашей эры имел хождение апокриф об апостоле Фоме. Этот апостол проповедовал христианство в Индии, и в глубине солнечной неведомой страны, среди чудовищного изобилия растительного мира, окруженный чудесами природы, среди язычников и идолопоклонников, он образовал христианскую общину. Апокриф об этой общине, возможно, составился не без влияния рассказа Эвгемера, приспособленного к христианским условиям, и в свою очередь несомненно повлиял

[1] 5-я книга, XLIV: «Das Wasser derselben ist vorzüglich weiss und süss, und ist denen, die es brauchen, zur Gesundheit sehr dienlich. Der Fluss heisst «Sonnen wasser».

[2] Акад. В. П. Волгин, История социалистических идей, ч. I, стр. 52.

на позднейшие повести об «Индии богатой» и на зарождение средневековых утопий о некоем солнечном граде праведников, находящемся именно в Индии. Бытовали такие апокрифические рассказы и на древней Руси как в устных сказаниях, так и в летописях.

В Новгородской летописи, например, под рубрикой 1352 г., говорится, что «мор пошел из Индийских стран от Солнцеграда»[1], то есть «град солнца», «солнечный город» мыслится в Индии как реально существующий географический центр.

В XI веке с греческого на русский переводится «Хроника Георгия Амартола», где Индия описывается как о с т р о в, населенный христианскими праведниками и помещенный возле самого рая. Этот остров блаженных посещает у Георгия Амартолы Александр Македонский[2].

В так называемой «Александрии первой редакции», древнем романе об Александре Македонском, рассказывается в последних главах о посещении Александром амазонок, Черного моря и потом Солнцеграда: «Затем он посетил на некоем о с т р о в е «град с о л н е ч н ы й, из золота и изумруда»[3]. Можно привести еще много примеров такой стойкости и живучести образа. Нет надобности напоминать читателю об о с т р о в е «У т о п и и» Томаса Мора, написанной в 1516 году, о «Г о р о д е С о л н ц а» Кампанеллы — 1623 года,— черты влияния древнейших источников на эти сочине-

---

[1] См. статью М. Н. С п е р а н с к о г о, Индия в старой русской письменности, в сб. Академии наук, посвященном С. Ф. Ольденбургу, Л. 1934, стр. 465.

[2] Хроника Георгия Амартолы издана Академией наук под ред. В. М. Истрина в 1920—1922 гг.

[3] Акад. А. С. О р л о в, Переводные повести феодальной Руси VII—XVII вв., Академия наук, Л. 1934, стр. 21.

Киевская Русь была знакома с жизнью Александра Македонского по так называемой «Александрии». Эта «Александрия» существовала в двух редакциях. Первая, египетско-александрийская версия (псевдокаллисфенова) подверглась в V в. греческой переработке; потом появился еще более полный, иудейско-христианский текст. На славянский язык были переведены обе эти редакции и в соединении с другими хрониками образовали «Александрию первой редакции» и «Александрию второй редакции». Акад. А. С. Орлов подробно излагает содержание «Александрии первой редакции».

ния сами собою ясны. Даже в арабский роман Ибн-Туфейля, писанный в XII веке и не имеющий ничего общего с утопией, проникли эти элементы утопизма, как в своем роде установившийся стандарт: «Повествуют наши добрые предки (да будет доволен ими аллах!), что есть один остров из островов Индийских под экватором, и на том острове родится человек без отца и без матери. И это потому, что он (остров) обладает самой умеренной температурой воздуха и наибольшей жизненной восприимчивостью среди всех других стран земли, так как на него изливается высший свет» [1].

Как мы видим, образ необыкновенного острова неподалеку от Индии, а местами и образ самой Индии как географического центра наилучших природных условий для развития идеального общества,— не только получили широкое распространение в западной литературе, но проникли и в литературу восточную.

Изучая литературное наследство великого азербайджанца XII века Низами Гянджеви, наши поэты и филологи не могли не обратить внимания на своеобразную «утопию» во второй части его поэмы «Искандер-намэ» [2], так называемой «Икбаль-намэ» (Книге о счастье),— утопию, чрезвычайно интересную для исследователей. Не говоря уже о том, что поэтический гений Низами поднял эту «утопию о стране блаженных» на очень большую художественную высоту, мы столкнулись у Низами с совершенно оригинальной трактовкой древнего сю-

---

[1] Ибн-Туфейль, Роман о Хойе, сыне Якзана, перев. И. Кузьмина. «Всемирная литература», Петроград, 1920, стр. 35.

[2] Искандер-намэ, книга об Александре, — последний роман из знаменитого пятикнижия («Хамсы») Низами Гянджеви. Он переведен полностью в прозе на русский язык. Первая его часть «Шараф-намэ» (Книга славы) вышла из печати в переводе и под ред. чл.-корр. Академии наук СССР, проф. Е. Э. Бертельса, в изд-ве АзФАН, Баку, 1940. Вторая часть, «Икбаль-намэ» (Книга о счастье), о которой идет речь в настоящей статье, была подстрочно переведена проф. Арендсом под ред. проф. Е. Э. Бертельса и хранится в рукописном виде в Институте литературы и языка им. Низами Академии наук Азербайджанской ССР. Перевод снабжен этикеткой: «Подготовлен Институтом востоковедения Академии наук СССР». Цитируемые мною в дальнейшем места взяты из этого подстрочного перевода, стр. 259—265 рукописи за неимением под рукой полного, уже вышедшего из печати, текста обеих частей поэмы.

жета, не имеющей аналогов в других письменных источниках: Низами, резко порвав с существовавшими в его время традициями, перенес географический центр «утопии» из Индии на Север.

2

Поэма «Искандер-намэ», состоящая из двух частей: «Шараф-намэ» (Книга славы) и «Икбаль-намэ» (Книга о счастье) — наиболее совершенное произведение Низами, имеющее, по своей общечеловеческой широте и глубине темы, аналогию только в «Фаусте» Гете. Весь опыт своей трудной и богатой жизни, все свои знания в разнообразнейших областях современной ему науки,— вложил Низами в эту замечательную поэму.

Но он этим не удовольствовался. Прежде чем приступить к работе, Низами, по собственному его признанию, изучил множество письменных источников об Александре. Во вступлении к поэме он их перечисляет:

> Кроме новейших историй, (я изучал и книги)
> Еврейские, христианские и пехлевийские,
> Выбирая из каждой книги то, что было в ней драгоценным,
> Из каждой скорлупы вынимал ее зернышко [1].

О возможных христианских источниках жизнеописаний Александра, с которыми мог ознакомиться Низами, выше уже отчасти указано. Еврейские версии об Александре упоминаются у А. Н. Веселовского [2].

Низами располагал, однако же, не одними письменными источниками. Не забудем, что уже в его время рукописи об Александре были в хождении у народов

---

[1] «Искандер-намэ», ч. I, «Шараф-намэ», перев. Е. Э. Бертельса, АзФАН, Баку, 1940, стр. 71.

[2] См. А. Н. Веселовский, Из истории романа и повести, в I. Греко-византийский период, СПБ. 1886; гл. IV. О нагомудрецах (брахманах); гл. V. Страна блаженных в Александрии и рахманы-рехавиты в хождении Зосимы; гл. VI. Св. Макарий. Дана библиография по этому вопросу и в «Еврейской энциклопедии», СПБ., т. I, Александр Великий Македонский.

немало лет и что сами они возникли на устной, речевой основе, на преданиях. Весь Азербайджан, как и другие кавказские страны, как и Русь, был полон сказаний об Александре,— Низами стоило только прислушаться к бродячим певцам. Эти сказания так глубоко ушли в народную почву, что и доныне живут в азербайджанском народе. Еще в 1940 году было записано девять сказаний об Александре Македонском со слов семидесятилетнего садовника М. Б. Абдуллаева, домашней хозяйки Миниш Таки-кызы, пятидесятилетнего учителя Хасая Насибова и других [1]. Живут они и у других наших народов,— хотя бы, например, в якутских сказках, «проникших к якутам от русских», как говорит исследователь Э. К. Пекарский. В этих сказках и посейчас «рассказывается об Александре Македонском... славном завоевателе, неизменно всех побеждающем» [2].

Но, кроме письменных и устных источников, сама историческая действительность делала тему об Александре Македонском жизненноблизкой. Непрерывные войны ложились на азербайджанское крестьянство неслыханными поборами и налогами, вытаптывали их нивы, сжигали их жилища, давили голодом, неурожаем,— и вся Передняя Азия IX—XI веков бурлила крестьянскими восстаниями. В середине XII века еще свежа была в памяти революционная крестьянская война, поднятая гениальным народным вождем Бабеком; по дорогам Азербайджана бродили суфии, в чьих учениях остатки разгромленных хурремитских сект могли находить для себя всевозможные теоретические обоснования. Низами в первой своей поэме «Сокровищница тайн», как выше я отметила, не один раз упоминает о тайных сообществах, о «двух-трех лучших, хоронящихся втайне», и грозит ими правителям. В четвертой речи «О хорошем отношении шаха к подданным» он пишет, например, о силе людей «с высоким помыслом», сконцентрированная мысль которых (то есть внушаю-

---

[1] Сказания эти напечатаны во втором сборнике Низами, Азернешр, Баку, 1940, стр. 146—161.

[2] Р. Каменский, Из якутских легенд. Сибирский сб., приложение к «Восточному обозрению», 1894.

щая сила единомыслия) может «оказать действие» на судьбу самого правителя:

Не благословенно возбуждать обиду,
Проливать свою воду и кровь людей;
Раньше этого (от тебя) пришло много притязаний,
Для того чтобы, может быть, сошлись два-три
высоких помысла;
Твори правосудие, бойся высокого помысла людей,
В полночь бойся стрелы жалобы на притеснение;
Вследствие того что высокий помысел производит
сглаз,
Ничтожным его не считай, ведь он оказывает
действие...
Высокий помысел стольких дыханий без пыли,—
Посмотри-ка, что сделает с тобой судьба [1].

В соседней с Азербайджаном Армении и в XII веке не умирали крестьянские восстания, продолжавшие революционно-сектантское движение X века—так называемых «тондракеци» (последователей уроженца села Тондрак, Смбата Зарехаванского). Корни всех этих учений уходили в бездонную глубь веков, к маздаизму, к индийским и буддийским влияниям, к более позднему неоплатонизму («Эннеады» Плотина в IX веке были переведены на арабский язык), но питательною средою для них была живая историческая действительность. Мечта о справедливом правлении, о мудром правителе для азербайджанского крестьянства была насущной, жизненно важной мечтой, подсказанной невыносимо тяжелым положением народа; она неизбежно отражалась на фольклоре его, на идеализации исторических деятелей, например, образа Нуширвана, на оживлении и создании целого цикла легенд об Александре Македонском. Низами ничего не говорит об устных источниках своей поэмы, о влиянии на нее непосредственных событий жизни. Но влияния эти несомненны. Быть может, даже и попытка крупной революционной реформы XI века, превратившая Китай еще и в далеком прошлом — правда, на короткое время — в самую пере-

[1] Цитирую по подстрочнику перев. проф. А. А. Ромаскевича, бейты 1096—1099 и 1001, рукопись, хранящаяся в Академии наук Азербайджанской ССР. Выше я цитировала это же место в своем стихотворном переводе.

довую страну в мире, крылатой народной молвою была донесена до Азербайджана. В глубине серединной Азии, в Китае, за полвека до Низами жил и действовал своеобразнейший реформатор, которого В. И. Ленин назвал «китайский преобразователь XI века, неудачно введший национализацию земли» [1],— Ван-Ган-че [2]. В течение ряда лет он стремился осуществить в Китае одну за другой ряд своеобразных социальных реформ; вот что пишет о них В. М. Штейн: «Характеризуя реформы Ван Ань-ши, следует прежде всего отметить его деятельность, направленную к перестройке экономики страны в целях вырвать монополию извлечения прибылей из рук богачей» [3]. Он ввел кредит беднейшим крестьянам в 1070 году в виде займов «под зеленые побеги». Ввел замену крепостных повинностей для населения денежными сборами. Установил всеобщую обязательную воинскую повинность. Учредил для урегулирования стихийного рынка товарную биржу. Мечтал о «восстановлении равномерного наделения землей», для чего ввел «кадастровые записи» земельных участков, землеустроительные работы и т. д. Неудача Ван Ань-ши лежала в том, что осуществить национализацию земли, не уничтожив феодально-помещичьего землевладения в Китае, конечно, было утопией. Эта попытка социальных реформ в Китае длилась 15 лет, пока ее не задушила реакционная партия. Можно ли допустить, что факт подобной попытки: пятнадцатилетнее стремление осуществить «государство для народа, который трудится», в центре Китая, и светлая личность китайского реформатора, сказавшего, что основной долг правительства — любовь к народу и доставление ему изобилия и радости,— прошли бесследно для соседних стран и для их фольклора?

---

[1] В. И. Ленин, Сочинения, т. 10, стр. 158, в сноске.

[2] О жизни и деятельности Ван Ань-ши, названного В. И. Лениным Ван-Ган-че (1021—1086), см. появившиеся недавно две очень интересные работы акад. В. М. Алексеева «Утопический монизм и «китайские церемонии» в трактатах Су-Сюня (XI в. н. э)» и проф. В. М. Штейна «Китай в X и XI вв.». Обе напечатаны в сб. III «Советского востоковедения», изд. АН СССР, 1945. См. также старую, но очень подробную статью M.C. de Varigny «Un socialiste chinois au XI siécle», помещенную в журнале «Revue des deux Mondes», 15 février, 1880.

[3] «Советское востоковедение», сб. III, стр. 104.

Вероятно думать, что нет [1]. Нам кажется, перечисленные живые факты истории не меньше чем прочитанные и услышанные источники отразились на поэтической утопии Низами и предопределили ее высокий социальный пафос. Обратимся теперь к самой утопии.

Текст второй части сохранившихся рукописей «Искандер-намэ» не всюду одинаков. Названия глав почти везде разные, о «городе счастливых» упоминается отнюдь не во всех. Проф. Шармуа, напечатавший в 1826 году названия глав восьми рукописей, имевшихся в России, дал возможность их критического сличения [2]. Упоминаемый нами рассказ помещен в конце книги — в главе под названием «Александр отправляется с Востока на Север и возводит вал от народов Яджуджа и Маджуджа (или Гога и Магога)»; ей предшествует глава «О серебряном городе». Но в некоторых из имеющихся у нас рукописей главы о возведении стены нет вовсе, она заменяется «Путешествием Александра в качестве пророка», или «Городом серебра», или «Прибытием Александра в Индустан». Однако же самое место рассказа в рукописях остается неизменным. Побывав во множестве стран, навидавшись всяких чудес, услышав об ужасах разбойничьего правления народов Яджудж, «породы людской, но бесовского склада» [3],— Александр под конец попадает в таинственное общество, живущее на идеальных основах, и дальше странствовать он не хочет, а возвращается к себе на родину, в Грецию, и по дороге умирает.

Рукопись, переведенная ко дню юбилея Низами проф. Арендсом, имеет эту главу полностью. Низами прежде всего изменил тут Индии — вторичное путешествие в Индию Искандер, правда, совершает, но это путешествие ничего общего с утопическим городом не

---

[1] Интересно здесь вспомнить слова В. В. Бартольда о связи первых известий о китайцах с легендой о гиперборейцах: «...в легенде о гиперборейцах можно будет признать смутное известие о китайцах, проникшее в Западную Азию...» В. В. Бартольд, История изучения Востока в Европе и России, Л. 1925, II изд., стр. 38.

[2] См. Т. В. Charmoy, Expédition d'Alexandre le grand contre les Russes, СПБ. 1829.

[3] Рукопись «Икбаль-намэ», стр. 257.

имеет. Появляется «город счастливых» гораздо позднее и совсем в другом месте. Из Индии, после разных приключений, Александр Македонский у Низами отправляется в Китай, а из Китая в Хирхиз[1] на север:

В песьи дни, в жаркий зной,
Когда камень смягчался от солнцепека,
Искандер возомнил перейти в Хирхиз, из Китая.
С Востока вступил в области Севера[2].

Это — полный разрыв с традицией, отказ и от христианского апокрифа и от древнейших утопических сказаний. Но последуем за Низами.

Искандер проходит пустынию чистого белого песка (место действия кочевых народов Азии) и попадает на гору, к «мусульманам, лишенным пророка», которые рассказывают ему о страшном народе Яджудж:

Все время они нападают на нас
И разоряют наши гнезда[3].

Тогда он строит вал, чтоб оградить их от Яджуджей (отголосок строительства «китайской стены»), и уже после этого удостаивается попасть в город блаженных:

Когда взошла та высокая звезда
И построен был вал Искандера,
Он с той стоянки поспешил к городу,
Который искали многие, но не нашли[4].

Дальше описывается необычайная земля, «сотворенная иначе», где нет частной собственности, нет и воров:

И текущую воду он увидел и пашни.
Весь путь в садах, а оград нет,
Стадо на стаде, а сторожа нет[5].

И вот он вступает в странный город:

Показался город, какой-то нарядный,
От добра и богатства он словно рай,
Когда он подъехал к городским воротам,

---

[1] Переводчик в сноске определяет «Хирхиз» как страну, расположенную в верховьях Енисея.

[2] Рукопись «Икбаль-намэ», стр. 254.

[3] Там же, стр. 258.

[4] Там же, стр. 259.

[5] Там же, стр. 260.

То в них не увидел дверей из железа,
камня и дерева.
Он много лавок нарядных нашел,
Все они были замков лишены [1].

Жители города ведут его в прекрасный дворец, угощают и отвечают на расспросы. Почему, спрашивает их Искандер, у вас:

Такие сады, а в садах нет никого,
...Никто не имеет на дверях замка и запора,
...Стада не имеют сзади чабана,
Ни одного пастуха, а сто тысяч стад [2].

Жители города говорят Искандеру, что они вовсе не сильны сами по себе, но сильны верой (здесь Низами отдал дань апокрифической легенде о праведниках); но дальше, оказывается, сила их вовсе не в «вере», а в новой общественной этике:

Мы ни на волос не отступаем от правды.
Мы не готовы для фальшивых напевов,
Мы, кроме верности, иного не знаем.
Дверь криводушия мы закрыли на свете.
Лжи не скажем ни в каком отношении,
Извращенного даже ночью не видим во сне.
Мы не просим того, в чем не имеем пользы,
Когда друг слабеет, мы помогаем,
Когда приходит невзгода, мы переносим.
Если из нас кто-либо терпит убыток,
Мы удовлетворяем его из своего кармана,
Богатством своим его поправляем.
Никто из нас не имеет добра больше другого,
Наделены мы все в богатстве своем
справедливо,
Равными все мы считаем себя.
(Разр. моя. — *М. Ш.*)
И над плачем других не смеемся.
Мы совсем не боимся воров:
Ни воевод у нас нет в городах, ни стражи
в деревне.
У прочих людей ничего мы не грабим,
И прочие ничего не грабят у нас.
В домах не имеем замков и запоров,
Нет сторожей у коров и овец.
Мы ни у кого не учились злословию,

---

[1] Рукопись «Икбаль-намэ», стр. 260.
[2] Там же, стр. 261.

Зашиваем глаза на изъяны других.
Если дело случится у кого-либо из нас,
Мы на пользу ему помогаем.
К скверному путь никому не укажем,
Смуты не ищем и крови не льем.
Мы горюем, жалея друг друга,
И в радости тоже друг другу друзья.
С о б л а з н ы з о л о т а и с е р е б р а в с ч е т
У н а с т о ж е н е и д у т: и х н е п р и м е-
н я е т н и к т о[1].
(Разр. моя.— *М. Ш.*)

Люди в этом городе не употребляют никакого насилия, потому что им не нужны излишки:

Ни у кого зерна ячменного не просим мечом.
Хищные звери от нас не бегут.
Из той совокупности, когда мы их словим,
Мы в дело пускаем, сколько потребно.
Других же, в которых нужды у нас нет,
Мы не берем из долин и степей[2].

В еде они умеренны:

Мы столько едим горячего и холодного,
Что могли бы съесть еще столько же.
Не умирает никто из нас в юности,
А только старцы, прожившие долго[3].

Этот рецепт долгой жизни напоминает современные советы физиотерапевтов «вставайте из-за стола, когда вам еще хочется есть».

Смерть они принимают бесстрашно; они не двуличны,— и остается в их среде лишь тот, кто разделяет их убеждения:

Если умрет кто-нибудь, мы не горюем,
Ведь не достать от той боли лекарства.
Не говорим ничего о ком-либо за спиной,
Чего сказать не дерзнули бы в лицо.
С нами тот из людей оседает,
Кто бывает чист и воздержан, как мы.
Коль он изменит нашему образу жизни,
Он из круга нашего исключается быстро[4].

---

[1] Рукопись «Икбаль-намэ», стр. 262—264.
[2] Т а м ж е, стр. 264.
[3] Т а м ж е.
[4] Т а м ж е, стр. 265.

Хотя речь идет о городе, где есть «лавки» и, значит, рынок, жители занимаются, по-видимому, главным образом скотоводством и землепашеством. Пашня у них как будто общая, сторожей вокруг нее нет, работают на ней все вместе:

Семена мы сеем во время посева
И поручаем пашню — питателю.
Мы не ходим вокруг проса и ячменя,
Через шесть месяцев разве, во время уборки.
Нам из того, что на своем месте зреет,
На одно зерно достанется семьсот [1].

Как видит читатель,— это уже не наивная потребительская утопия, характерная для утопий древности; здесь есть намек на общие орудия землепашества, общий труд на полях. Искандер так поражен всем виденным и слышанным, что решил больше никуда не идти:

Больше не буду я мчаться по свету,—
Довольно мне стало того, что скопил я
(в смысле опыта)
Счета, которому я научился от этих людей.
Если это путь жизни, то на чем стоим мы?
И коль это люди,— кто же тогда мы?
Отправление нас в моря и степи
Для того было нужно, чтоб прийти сюда.
Если б этот народ я ранее видел,
То не кружил бы вокруг света,
Мой образ жизни не отошел бы от сего обычая,
Кроме этой веры, у меня другой веры
не было б [2].

Искандер, «ликуя, пошел обратно из этого государства». Здесь Низами дает прекрасный, повторный погомеровски образ, проходящий через все странствие Искандера,— образ массового движения его рати через долину, как цветами усеянную румскими [3] значками:

От значков разноцветных из румского шелка
Вся страна разоделась в шелка из Ваша [4].

---

[1] Рукопись «Икбаль-намэ», стр. 263.
[2] Там же, стр. 265.
[3] *Рум* — Эрзинджан, город в Малой Азии. Низами. Пять поэм, Гослитиздат, 1946, прим. проф. Бертельса, стр. 644.
[4] *Ваш* — город в Туркестане, славившийся своим шелковым производством. Рукопись «Икбаль-намэ», стр. 265.

Так заканчивается утопия Низами и странствие Александра Македонского. В видении «идеального общества», каким мог его себе представить Низами Гянджеви восемьсот лет назад, в этом равенстве людей и экономическом равноправии, в этом отсутствии у них счета на золото и серебро, в общей земле и общем труде на ней, в снятии запоров, оград и межей — есть ранние черты коммунизма, несомненно перекликающиеся с греческими источниками, но в то же время напоминающие и восточные идеи Маздака[1] — про общество, где нет гнева, нет алчности, нет зависти — трех начал неравенства; и еще памятные в Азербайджане во время Низами великие освободительные войны Бабека; и сравнительно недавние для Низами реформы Ван Ань-ши; и, как уже сказано, черты, резко порывающие с географической традицией утопий. Мы узнаем в них, кроме того, развитие излюбленных мыслей Низами, знакомых нам по «Сокровищнице тайн», и ряд идей и образов, характерных для мыслителей восточного Ренессанса.

3

В чем же выразилась самостоятельность Низами?

Он, как я уже сказала, перенес «город счастливых людей» из Индии на север. Его «новые люди» отнюдь не религиозные праведники, ушедшие в молитву и созерцание,— это деятельные, работящие, разумные люди,

---

[1] *Маздак* — замечательный человек из народа, живший в VI в. в правление персидского царя Кэй-Кубада. Все восточные источники, из которых мы узнаем о нем, составлялись людьми, яростно его ненавидевшими. Но, несмотря на пристрастие этих источников, Маздак остался в памяти человечества необычайно привлекательным. Историки зовут его «первым коммунистом». Сохранилось основное положение Маздака. Он учил, что все зло в мире происходит от трех человеческих свойств: жадности, зависти и гнева. Первоначально люди были сотворены равными, но жадность, зависть и гнев разделили их, внесли неравенство, поставили одних над другими,— поэтому надо уничтожить неравенство и вернуть людей к братству. О Маздаке см. в английской «Литературной истории Персии» Эдварда Броуна (E. B r o w n, A literary history of Persia).

живущие настолько яркой общественной жизнью, что вся их этика приняла черты общественные, черты морали коллектива, а не индивидуума. Нет среди них и касты священников.

Место, куда Низами переносит свою утопию, совершенно конкретно. Если он вывел свою «страну счастья» из Индии, то отнюдь не для абстрактного помещения ее вне времени и пространства. Напротив, он вполне точно определяет пространство: путь из Китая в Хирхиз (Киргизию). И так же точно называет время: эпоха постройки великой китайской стены.

Как видит читатель, географическое место совершенно новое и неожиданное, ничего общего не имеющее с географией древних греческих утопий: Средняя Азия, Сибирь — орбита действия монгольских народов. Мы уже видели историческую действительность Китая за полвека до Низами. Но не было ли здесь и своих древних фольклорных традиций, в какой-то мере ставших доступными Низами? Поэт писал в XII веке. Спустя сто с лишним лет, в годы 1253—1255, пропутешествовал по этим же местам, держа путь из Константинополя через Крым в Каракорум, голландский путешественник Вильгельм де Рубрук. В своих записках он оставил нам такое свидетельство: «Рассказывали также за истину, чему я не верю, что за Китайей (Китаем) есть некая область, имеющая такое свойство: в каком бы возрасте человек ни вошел в нее, он и останется в таком возрасте, в котором вошел» [1]. Рубрук слышал не простую выдумку, а широко распространенную легенду о «стране блаженных», имеющую свой исток в древнейшей китайской сказке о королеве фей и персике бессмертия [2]. Я упоминала уже про китайскую легенду о «золотом веке Шуня»,— не встречает ли нас здесь ее оригинальное «утопическое» наследие, перешедшее в область фольклора? Не так давно наши переводчики воскресили

---

[1] Вильгельм де Рубрук, Путешествие в восточные страны, перевод Малеина, изд. Суворина, 1911, стр. 134—135.

[2] Переводы из этой сказки имеются у советского китаиста Л. Д. Позднеевой, в рукописи. На эту сказку сослался и Шервуд в своей книге «Былые пути в Китай», переведенной на русский язык и изданной издательством «Молодая гвардия», 1931, см. стр. 58.

длиннейший калмыцкий эпос «Джангар», официально насчитывающий 500 лет, но хранящий отдельные черты несравненно более глубокой древности. В нем встречаются такие строки:

Про землю Джангара так говорят:
Это была Бумбы страна —
Искони так звалась она...
Обетованная эта страна!
После двадцати пяти лет
Не прибавлялись там года.
Смерть не вступала туда.
Люди не знали в этой стране
Лютых морозов, чтоб холодать,
Летнего зноя, чтоб увядать.
Осень сменялась там весной.
Ветер — слабым дыханьем был,
Дождь — благоуханьем был...
Там, где черный, глубокий шумит океан,
Есть гора, что зовется Гюши-Зандан.
У подножья горы берега хороши.
Там блестит, как жемчужина, башня Гюши.
Опнсание башни, стоящей в тишн,
Стало чтеньем излюбленным тысячи стран.
К югу от башни, в кругу зеленых полян,
Множество великолепных молелен стоят.
А посредине — белый покатый хурул [1],
С благостной верой неразделен, стонт.
Сразу видать: это самый богатый хурул.
И пребывает пятьсот шебенеров [2] там,
Истнниой веры собранье примеров там.
И ничего не деля на мое и твое,
Славят святое, радостное бытне.

(Перевод С. Липкина.)

Что поражает в этом отрывке? Океан и гора — напоминают традиционный остров; вместо центрального храма Юпитера — «самый богатый хурул», вместо жилищ критских священников вокруг него — «множество великолепных молелен стоит», вместо самих священников — 500 буддийских шебенеров. И те же зеленые поляны, природа в ее оптимуме — без лютых морозов и зноя, с ветром, как слабое дыхание, с дождем, как благоухание. И от древнейшей китайской сказки — легенда

---

[1] *Хурул* — буддийский храм.
[2] *Шебенеры* — буддийские монахи.

о возрасте, о бессмертии и черты коммунизма: «ничего не деля на твое и мое». И, наконец, влившееся сюда как будто более позднее влияние знаменитой триады Маздака. Присягою жителей страны Бумба было:

Да отрешимся о т з а в и с т и, от похвальбы,
От затаенной в р а ж д ы, от измен, о т а л ч б ы...—
(Разр. моя.— *М. Ш.)*

то есть от жадности, зависти и гнева, главных источников зла и социального неравенства по Маздаку. Сколько придется еще тут разгадывать и открывать исследователям!

География счастливой страны «Бумба» обозначена в калмыцком эпосе вполне точно, это — земля Джангара, то есть Джунгария, древнейшая, интереснейшая страна, родственная и монголам, и киргизам, и алтайцам — этим «проазиатам», по определению Марра. Она близка и тому Северу — пути «из Китая в Хирхиз», который избрал Низами для места действия своей утопии; близка она и тем местам, которые мы называем Бухтармой,— красивейшей области нашей Сибири, которая и у нас была связана с народными представлениями «о рае на земле», о стране обетованной,— о таинственном «Беловодье», мечте русских староверов. Русская мечта могла встретиться тут с древнейшими легендами азиатских народов. Позволю себе привести для читателя выписку об этом уголке нашего Союза, сейчас входящем в Казахстан:

«Бухтарминский край, изборожденный громадными горами, изрезанный пропастями и непроходимыми ущельями, издавна являлся надежным убежищем всем, кому только было тесно или жилось трудно в населенных частях Западной Сибири и Европейской России. В этом малодоступном краю беглецы находили и полную свободу и жизненные средства. «Чернь» (то есть черный лес.— *М. Ш.*) в изобилии давала им зверя и птицу, а горные речки — рыбу... Сюда бежали люди разного звания и состояния уже с начала XVIII века... сюда же шли старообрядцы и сектанты, ища здесь того загадочного «Беловодья», где «во всем сиянье царит красота древнего благочестия», где «реки текут медом в кисель-

ных берегах» и пр. Дивная красота горной природы невольно настраивала на фантастические мысли. Горные долины, причудливо извиваясь, манили безотчетно к поискам какого-то неземного и несбыточного царства, борьба с горной природой между тем закаляла характер и умеряла алчность»[1].

Легенда о таинственном «Беловодье», стране, где люди живут привольно и праведно, могла зародиться у русских беглых людей отчасти и под влиянием традиционных народных легенд, шедших из Средней Азии. Русские беглецы имели возможность их узнать. Они находились в живом общении с монголами, вели с ними меновую торговлю[2], знали казахский язык[3], вступали даже в родство с казахами, киргизами[4], несомненно заимствовали у монголов многое в быту своем, особенно верховую езду и все, связанное с лошадьми — седла, уздечки, всю верховую сбрую. Знаменитый лак, секрет которого сибиряки и уральцы так ревниво хранили и который путешественник Палладий считал не уступающим по качеству китайскому, несомненно пришел к ним из Китая, откуда шло и сильное художественное воздействие: «По-видимому, привычка, очень давняя, употреблять красивую посуду, шедшую из Китая, заставляет кержаков и сейчас покупать расписной фарфор и фаянс. Точно так же товарообменом с китайскими пограничниками объясняется большое распространение в быту бухтарминских старообрядцев шелковых тканей и, по-видимому, в силу этого уже сто лет назад... в быт бухтарминцев внедрилось известное щегольство, чистота, изящество, которые изумляют путешественника в таком

---

[1] Ф. Н. Белявский и В. П. Семенов-Тянь-Шаньский, Русский Алтай, «Россия», т. XVI, стр. 511—512.

[2] «Уже Ледебур в 1826 г. отмечает меновую торговлю кержаков с китайцами». Цитирую по сб. «Бухтарминские старообрядцы», АН СССР, 1930, стр. 41.

[3] «Вследствие тесных и постоянных сношений с казахами, кержаки хорошо знают казахский язык, и не только мужчины, но и женщины», там же, стр. 44.

[4] «Почти в каждой деревне могут указать один или несколько домов, где дед или прадед, бабка или прабабка были «кыргызы», там же, стр. 45.

отдалении от всякой цивилизации»[1]. Экспедиция Академии наук, наблюдавшая бухтарминцев, потомков беглых кержаков, только 15 лет назад, пришла к очень интересным выводам.

«Среди стариков еще до сих пор держится старообрядческая легенда о Беловодье — райской стране, где нет и не может быть антихриста, где живут православные христиане и нет никаких гонений за веру. Такая мифическая страна, сохранившая в чистоте веру, казалось должна была быть где-то на Востоке. Быть может, на эту мысль наводили предания о распространении христианства в Средней Азии, Индии, Китае, на Цейлоне и в Монголии еще с III века манихеями и несколько позднее, с V века, несторианами... Эти легенды... особенно широкое распространение получили к концу XVII века, когда в Московском государстве начались преследования старообрядцев. В XVIII веке среди старообрядцев появилось рукописное описание путешествия некоего беспоповского инока Марка[2] из Топ-Ерерского скита Архангельской губернии. В этом путешествии дано точное описание пути за Урал, через Сибирь, через пустыню Гоби и Китай до океана, называемого Беловодьем, на котором стоит «Опоньское» (Японское) царство; здесь-то и находится место, где живут истинные христиане и где имеется до сорока российских церквей»[3].

Но мы уже знаем, что не христианские апокрифы лежат в основе легенды о «Беловодье» — хотя бы по-

---

[1] «Бухтарминские старообрядцы», стр. 41—42. Следует прибавить, что культурное воздействие Китая на кочевников, а через них на народы, жившие в Сибири, имело большую давность. «Вопреки распространенному мнению, Китай не был отделен от соседей «китайской стеной»,— говорит В. М. Штейн о Китае X и XI вв. («Советское востоковедение», III, Академия наук, 1945, стр. 94). Вожди кочевых племен постоянно посещали Китай, и «в результате происходило известное сближение Китая с кочевниками и постепенное распространение некоторых начал китайской культуры среди них».

[2] Оно издано в Записках Русск. географ. о-ва по отд. этнографии, т. XXVIII, вып. I. СПБ. 1903. Предисловие к нему дал В. Г. Короленко, считающий, что прообразом мифического «беспоповского инока Марка» послужил Марко Поло.

[3] «Бухтарминские старообрядцы», стр. 35—36.

тому, что буддийцы и древнейшие религиозные системы окрашивают легенду о стране блаженных в свои конкретные черты, в свой собственный церковный и мифический уклад. В глубь веков, за туманы религиозных представлений, уходит эта мечта человечества — уходит и в прошлое и в будущее. Хочется обратить внимание на странную живучесть еще одного эпитета, приводимого у Эвгемера,— эпитета «белый» в применении к воде. Откуда взялось понятие «Беловодье», связанное со страной обетованной? Что значит «белая вода»? Мы видели, как Эвгемер назвал «белой» солнечную реку Панхеи. Переводчик перевел это слово немецким «weiss», означающим именно белый цвет. В оригинале у Диодора Сицилийского употреблено греческое слово λευκότης, означающее белый. Вот вся подлинная цитата из Диодора:

ἔστι δὲ τὸ φερόμενον ῥεῦμα τῇ
λ ε υ κ ό τ η τ ι καὶ γλυκύτητι διαφέρον,
πρός τε τὴν τοῦ σώματος ὑγίειαν
πολλὰ συμβαλλόμενον τοῖς χρωμένοις
ὀνομάζεται δὲ ὁ ποταμὸς οὗτος ἡλίου ὕδωρ[1].

Мы не делаем никаких предположений,— нельзя протягивать нить из третьего столетия (до нашей эры) в девятнадцатое столетие (нашей эры),— хотя такой путь явно прошел другой эпитет, «солнечный». У нас нет доказательств для этого, нет промежуточных звеньев. Но совпадение терминов невольно наводит на мысль о седой древности утопических представлений, «о крылатости» их — над необъятными земными пространствами и сквозь бездонные глубины времени. Подмеченное нами тяготение утопической мечты о стране справедливости и счастья к с е в е р у, отраженное у Низами, показывает, что не одна Индия была географическим центром возникновения утопии, а имелись еще и другие центры, отмечавшиеся народным

[1] Diodori Bibliotheca Historica ex Recensione et cum annotationibus Ludovici Dindorfii, vol. II, lib. V, cap. XLIV, 54, Lipsiae in Aedibus Teubneri. Вода этой реки превосходной белизны и сладости; тем, кто ее употребляет, полезна для здоровья; река называется «Солнечная вода».

фольклором. Мог ли поэт воспользоваться народной поэзией для своего исторического полотна, предпочесть реальный народный образ пассивной традиции христианского апокрифа? И, наконец, не встречаемся ли мы тут с фактом существования какой-то другой, «северной» традиции, легшей в основу своеобразных утопий народов Среднего и Ближнего Востока? Все это — смутные догадки, не больше. Надеемся, что хотя бы постановкой вопроса мы привлечем внимание к нему специалистов и более глубокое исследование поможет ответить на этот вопрос.

Но утопический эпизод в поэме Низами вплотную подводит нас к необходимости считаться с устным народным эпосом при решении таких проблем, как вопрос о происхождении утопии. В разговоре с Бонч-Бруевичем В. И. Ленин дал нам на этот счет замечательное указание:

«Когда однажды,— вспоминает Бонч-Бруевич,— речь зашла об устном поэтическом творчестве, Владимир Ильич попросил дать ему просмотреть некоторые сборники былин, песен и сказок. Его просьба была исполнена. «Какой интересный материал,— сказал он.— Я бегло просмотрел вот эти книги, но вижу, что не хватает, очевидно, рук или желания все это о б о б щ и т ь, все это просмотреть под социально-политическим углом зрения, ведь на этом материале можно было бы написать прекрасное исследование о ч а я н и я х и о ж и д а н и я х н а р о д н ы х... Вот на что нам нужно обратить внимание наших историков литературы. Это подлинное народное творчество, также нужное и важное для изучения народной психологии в наши дни»[1].

При всей самостоятельности трактовки «утопий» Низами, не смог и он, конечно, целиком вырваться из атрибутов религиозного мышления, как не вырвался из них 500 лет спустя и Кампанелла. Но великие поэты средневековья под завесой религиозности учились ставить и разрешать животрепещущие социальные, экономические, философские вопросы своего времени. А эти

---

[1] Литературная энциклопедия, т. XI, статья проф. Ю. Соколова, «Фольклор», стр. 787. Разрядка всюду моя.— *М. Ш.*

вопросы человечество решало и решает — при бесконечном внешнем разнообразии — всегда внутренне **единообразно**.

В единстве мечтаний человека о будущем справедливом строе, в единстве горячего протеста человека против насилия и неравенства, в единстве идеалов добра, чести, верности, взаимоподдержки — сказывается общечеловеческая черта и народов и культур. Удивительный факт, все утопии человечества — от древнейших до новейших, от западных до восточных — имеют **общие** черты, хранят те или иные элементы **коммунизма**. Это значит — идеальное общество будущего мыслилось и мыслится человеком более или менее одинаково, и азербайджанец Низами из XII века протягивает руку в XVI веке англичанину Мору и в XVII веке итальянцу Кампанелле.



ПРИМЕЧАНИЯ

Большинство статей, рецензий, выступлений, помещенных в VI томе Собрания сочинений М. С. Шагинян, было напечатано в газетах и журналах с 1934 по 1956 год. Их тематика ярко характеризует многогранность интересов писательницы, широту ее эрудиции. В VI том включена только небольшая часть статей, написанных М. С. Шагинян за долгий период (более полувека) ее работы в качестве журналиста.

ОБ ИСКУССТВЕ И ЛИТЕРАТУРЕ

Беседы с начинающим автором. — Впервые напечатано в журнале «Новый мир», книги I, II, III, IV за 1934 год. Затем отдельной книгой вышли в издательстве «Искусство» под названием «Беседы об искусстве».

Для настоящего издания заново переработаны и увеличены на несколько новых глав, нигде не печатавшихся.

Три речи о Пушкине. — Напечатано в журнале «Красная новь» № 1, 1937.

О языке Пушкина. — Напечатано в журнале «Красная новь» № 2, 1937.

И. А. Крылов. — Вышло отдельной брошюрой в издательстве Айпетрат, Армения, 1952.

Ясная Поляна.— Напечатано в журнале «Огонек» № 36, 1953.

«Что делать?» Н. Г. Чернышевского. — Не печаталось. Написано в 1953 г.

О социалистическом реализме. — Выступление на пленуме ССП в июне 1933 г. — Стенограмма напечатана в журнале «Литературный критик» № 2, 1933.

Речь на Первом съезде писателей. — Напечатано в книге «Стенограммы Первого съезда советских писателей», 1934.

Наш Горький. — Напечатано в газете «Коммунист»— органе ЦК КП Армении 17 июня 1951 г.

Голос потребителя-профессионала. Речь, произнесенная в Коммунистическом институте журналистики в 1935 г. — Не печаталось.

Газета и мастерство писателя. — Напечатано в «Литературной газете» 12 мая 1951 г.

Публицистика Коста Хетагурова. — Напечатано в журнале «Дружба народов» № 3, 1956.

Победа писателя. — Напечатано в «Литературной газете» № 6 5 января 1936 г.

О книге Павленко. — Напечатано в журнале «Красная новь» № 3, 1937.

Танкер «Дербент». — Напечатано в газете «Известия» 11 июня 1938 г.

Поэзия и фольклор. — Напечатано в «Литературной газете» 20 ноября 1939 г.

Об азербайджанской прозе.— Напечатано в журнале «Новый мир» № 6, 1940.

Рассказы В. Кожевникова. — Напечатано в «Литературной газете» 7 декабря 1946 г.

Очерки В. Полторацкого. — Напечатано в газете «Правда» 21 апреля 1952 г.

«Районные будни» В. Овечкина. — Напечатано в газете «Известия» 26 октября 1952 г.

«Тегеран» Г. Севунца. — Напечатано в журнале «Новое время» № 49, 1952.

«Горячий цех» Б. Полевого. — Напечатано в газете «Известия» 30 марта 1955 г.

О некоторых вопросах новейшей советской литературы. — Речь, произнесенная в Пушкинском доме (Ленинград) в 1954 г.

Речь на Втором съезде писателей. — Стенограмма.

«Пэпо» — на экранах Союза.— Напечатано в газете «Правда» 1935 г. июль № 181.

Тарас Шевченко в кино. — Напечатано в газете «Известия» 18 декабря 1951 г.

Об английском кино. — Напечатано в журнале «Искусство кино» № 7, 1957.

Смоленский театр. — Напечатано в газете «Известия» № 167, Июнь, 1935 г.

Декада армянского искусства 1941 года. — Напечатано отдельными частями в газете «Правда» в мае 1941 г.

Декада искусства Урала. — Напечатано в книге «Урал в обороне», 1942.

«Король Лир» в Белорусском театре. — Напечатано в газете «Советская культура» 22 февраля 1955 г.

Стиль и потребность. — Напечатано в газете «Известия» 6 июня 1937 г.

Речь на Первом съезде архитекторов. — Напечатано в газете «Известия» 20 июня 1937 г.

К реконструкции Москвы. — Напечатано в «Строительной газете» 20 мая 1940 г.

Разговор по душам. — Напечатано в «Строительной газете» 25 июня 1955 г.

Пятая симфония Шостаковича. — Напечатано в журнале «Огонек» № 5, 1940.

Квинтет Шостаковича. — Напечатано в «Литературной газете» 1 декабря 1940 г.

Тайна исполнения. — Напечатано в журнале «Огонек» № 45 1953.

Моцарт. — Напечатано в журнале «Огонек» № 4, 1956.

Письмо Съезду советских композиторов. — Напечатано в журнале «Советская музыка», 1956 г.

Этюды о Низами.— Вышло отдельной книгой в издательстве Академии наук Армянской ССР, Ереван, 1955 г.

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ,

помещенных в томах 1—6 Собрания сочинений Мариэтты Шагинян

СОДЕРЖАНИЕ

О ИСКУССТВЕ И ЛИТЕРАТУРЕ

Редактор *М. Горячкина*
Оформление художника *Н. Кравченко*
Художественный редактор *Ю. Боярский*
Технический редактор *Ф. Артемьева*
Корректор *М. Доценко*

Подписано к печати 30/X 1957 г. А09391.
Бумага $84 \times 108^1/_{32}$ — 19,5 печ. л. = 31,98
усл.-печ. л. 28,80 уч.-изд. л. + 1 вкл. = 28,85 л.
Тираж 65 000. Заказ №989. Цена 11 р. 50 к.

Гослитиздат,
Москва, Б-66, Ново-Басманная, 19.

Первая Образцовая типография имени
А. А. Жданова
Московского
городского Совнархоза.
Москва, Ж-54, Валовая, 28.

